محمد مشبال

البلاغة والأصول

دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي

نموذج ابن جني



أفريقيا الشرق

البلاغة والأصول

محمد مشبال

البلاغة والأصول

دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي

نموذج ابن جني

أفريقيا الشرق

المؤلف : محمد مشبال

عنوان الكتاب

البلاغة والأصول

رقم الإيداع القانوني : 1526 / 2006

ردمك : 7 - 448 - 25 - 9981

أفريقيا الشرق - المغرب

159 مكرر ، شارع يعقوب المنصور - الدار البيضاء

الهاتف : 04 95 25 022 - 13 98 25 022 - الفاكس : 20 29 25 022 - 80 00 44 022

مكتب التصفيف التقني : الهاتف : 54 / 53 67 29 022 - الفاكس : 72 38 48 022

البريد الإلكتروني : E-Mail : africorient@yahoo.fr

الإهـــــداء

إلى أبي ،

وإلى صديقي محمد أنقار ،

وإلى زوجتي سعاد .

مقدمة

1

هناك أسئلة من قبيل : ما هي البلاغة؟ وما موضوعها؟وهل توجد بلاغة واحدة أم بلاغات متعددة؟ لا يفتأ يثيرها دارسو البلاغة دون أن يساورهم إحساس بهشاشة حقلهم أو بلاجدواه وإطلاقيته أحيانا وضيقه أحيانا أخرى، بل العكس هو الصحيح ؛فاستمرار وضع هذه الأسئلة وإعادتها بصيغ مختلفة، ليس سوى دليل على ضرورة هذا الحقل وقدرته على التجدد وجمعه في الوقت نفسه بين الدقة والشمولية.

لقد أثبتت البلاغة اليوم أنها قادرة على مقاومة عوائد الزمن، واستيعاب تحولات الثقافة. فبعد أن أفلحت في لفظ ما علق بها من أوصاف قدحية ناتجة عن اقتران مفهومها لحقبة طويلة بالأسلوب البياني الجميل والكفاية الإنشائية، استطاعت أن ترسخ أقدامها وتثبت وجودها في نظريات النص الحديثة، وأن تنافس حقولا جديدة، مثل الأسلوبية ولسانيات النص وتحليل الخطاب، التي لم يكن ظهورها في واقع الأمر سوى محاولة للاستيلاء على الأراضي التي امتلكتها في الأصل البلاغة منذ بداياتها القديمة.فالأسلوبية- على سبيل المثال- التي برزت باعتبارها علما معاصرا ووريثا جديدا للبلاغة القديمة العجوز،لم تفلح في أن تكون بديلا معاصرا عنها أو تحل محلها كما روَّج لذلك الدارسون العرب في حماسهم الزائد والمندفع للحداثة النقدية

الغربية. وبينما نشهد اليوم على النجاحات الباهرة التي تحققها البلاغة والدراسات البلاغية، فإن الأسلوبية ومناهج الدراسات الأسلوبية لم تعد تحظى بوجود فعلي يثير الاهتمام سوى في أوساط أكاديمية محدودة غير متصلة بمجرى الحياة الثقافية المتدفق .

لا أروم بحديثي هذا التقليل من قيمة حقل دراسي قدم للثقافة أسماء عظيمة أمثال ليو سبيتزر وميكائيل ريفاتير وميخائيل باختين وغيرهم ممن اتصلت أبحاثهم -بشكل أو آخر- بالأسلوبية .فالقصد من هذا الحديث ليس ما أنتجه الفكر الأسلوبي ، ولكن الأسلوبية من حيث هي حقل بديل للبلاغة ؛هذا هو الافتراض الذي أريد أن أنبه إلى فساده .فليست الأسلوبية سوى جزء من حقل البلاغة الرحب . وإذا كان الأسلوبيون قد عمدوا إلى بناء أنظارهم بالاستفادة من المناهج اللسانية والنفسية والسوسيولوجية ، فإن ذلك لا يقوم دليلا على تجاوزها للبلاغة التي لم يكن الأسلوب بمدلوله اللغوي سوى جزء من مساحتها الواسعة .ولاشك أن ادعاء التجاوز يحمل كثيرا من المغالطات ؛ فالبلاغة القديمة لا يمكن مطابقتها بالأسلوبية ، لأن اهتمامها بالخطاب لم ينحصر في الجزء المتعلق بوجوهه الأسلوبية ، بل شمل أجزاءه الأخرى التي تم إسقاطها من دائرة اهتمام «البلاغيين الأسلوبيين» الذين كانوا يحملون تصورا مثاليا للنص الأدبي انحدر إليهم من القيم الرومانسية التي غالت في دعوتها إلى أدب خالص من شوائب الخطابة .

والحق أن المنظرين والمؤرخين الغربيين عندما يتحدثون عن أفول البلاغة في العصر الحديث ، إنما يقصدون بها هذه البلاغة القديمة التي تم اختزالها منذ القرن السادس عشر في مجموعة من الوجوه الأسلوبية المفصولة عن وظائفها وتأثيراتها الفعالة في المتلقي .وفي هذا الاتجاه يجب أن نذكر أن البلاغة الفرنسية التي نشطت طوال قرن من الزمن(1730-1830)

لم تكن سوى إعلان عن موت البلاغة بمعناها القديم، لأنها لم تكن معنية أساسا بالخطاب الفَعَّال والمؤثر ؛فقد انصب معظم اهتمامها على تصنيف الصور وتحديد دلالاتها الداخلية بمعزل عن سياقاتها، وكانت لغة الشعر النموذج الأسمى الذي استوحى منه أصحابها مقولاتهم البلاغية.

على هذا النحو لم تكن الأسلوبيات التي ظهرت في أعقاب التطور الذي شهدته الدراسات الفيلولوجية واللسانية البنيوية، سوى عزف خَتامي على هذه النهاية بالمعنى المذكور.غير أنه –من جهة أخرى– يجب أن نشير من دون أن نقع في التناقض ،بأنها شكلت لحظة من لحظات تاريخ حياة البلاغة المتألق حتى يومنا هذا ؛فالدراسات الأسلوبية والشكلانية التي تبلورت في بداية القرن العشرين لايمكن إخراجها من دائرة البلاغات المتشكلة على مدى تاريخ الإنسانية، بدعوى انشغالها بالنص واحتفائها بعلاماته الداخلية في انفصال تام عن أي سياق،ومنها البلاغة العربية التي لم تكن في كل لحظاتها واتجهاتها بلاغة تقوم على مبدأ مراعاة السياق. فعلى الرغم من أن هذه الدراسات أسهمت في اختزال البلاغة القديمة عندما اقتصرت في مقاربتها للنص على العلاقة بين الدلائل وانشغلت بتركيب النص وبنيته دون علاقاته السياقية(سياق المرجع وسياق المتلقي)،فإنها من جهة أخرى حافظت على استمرار التراث البلاغي عندما أرغمها التحليل النصي على استعادة رصيد هائل من المصطلحات البلاغية المسعفة في وصف النصوص، على نحو ما صنعت جماعة مو في مؤَلَّفها «البلاغة العامة».

إن النظر إلى الأسلوبيات ونظريات النص الشكلانية والبنيوية التي تبلورت في أعقاب الثورة على ما سمي بالمناهج الخارجية، باعتبارها بلاغة من البلاغات التي احتشد بها تراث الإنسانية، منذ الاجتهادات القديمة في هذا الحقل مع اليونانيين والهنود والفرس والعرب،إلى

بالبنيات الحجاجية أو بالصور البلاغية المقننة في أبواب.فتفاعلها الحي مع الإبداع الأدبي أفضى بها إلى دنيا النصوص بما تحوزه من أفانين الصنعة وصيغ التعبير وإمكانات التصوير التي لا يمكن أن تضبطها أي بلاغة عامة أو معمَّمة لا تنطلق في بناء حدودها من مراعاة خصوصية التعبير في الأجناس والأنواع والأشكال والنصوص المفردة.

إن هذه البلاغة لا تنفي المحسنات أو الحجج، ولكنها تستوعبها في أفق بلاغي مخصوص لا يفصل بين التخييل والحجاج أو بين الإمتاع والإقناع، كما أنه لا يحصر الدراسة البلاغية في الشعر أو الخطاب الإقناعي، بل يرى أن البلاغة ماثلة في كل الأنواع والنصوص الأدبية، على نحو ما هي ماثلة في كل النصوص التي تمتلك وظيفة تأثيرية.

على هذا النحو تصبح البلاغة منهجا لفهم النص وتفسيره وتقييمه من منطلق الأثر الذي أحدثه في المتلقي.وإذا كان هذا الأثر البلاغي مكونا تتقوَّم به جميع النصوص ؛ فإن سمة «البلاغية» المتحققة في هذه النصوص، تختلف من نص إلى آخر،ومن شكل إلى آخر، ومن نوع أدبي إلى آخر.ولعل أحد المهام الملقاة على عاتق البلاغيين المعاصرين صياغة بلاغات نوعية خاصة لا يمكن أن تنوب عنها أو تتحدث باسمها بلاغة عامة، دون أن يفيد هذا القول بعدم ضرورة هذه البلاغة العامة التي ستظل قائمة مادام هناك جوهر مشترك بين جميع البلاغات النصية، أدبية وغير أدبية.وقد اجتهد المفكرون البلاغيون منذ القدم لضبط جوهر البلاغة وصياغتها في مفهوم محدد، ولا تزال هذه الاجتهادات قائمة حتى الآن،مما يدل على أن التفكير في بلاغة عامة ليس وليد اللحظة، بل هو ملازم لتطور أي فكر وثقافة.

إن الاهتمام ببلاغات نوعية خاصة، مطلب إنساني وحضاري ؛ فالخيال الإنساني تفتق عبر التاريخ عن وسائل تعبيرية مختلفة ؛ فقد

الاجتهادات المعاصرة الصريحة فيما سمي بالبلاغة الجديدة،ليس الغرض منه سوى إثبات حقيقة مهمة ؛ وهي أن انتساب أي خطاب واصف للبلاغة،لا يقتضي التزاما ضروريا بالشروط المحددة للبلاغة بمفهومها العلمي الصارم.فالبلاغة –كما يرى معظم المفكرين البلاغيين المعاصرين– ماثلة في كل النصوص، بل إنها مكون طبيعي في أشكال التواصل الإنساني، وفي أي خطاب يجمع المسافة الفاصلة بين طرفين متباعدين، أو بين ذات متكلمة وأخرى متلقية.

هذا هو موضوع البلاغة، الذي قد يتجسد أحيانا في مجموعة من البنيات الإقناعية(البلاغة الحجاجية)، وأحيانا في مجموعة من الصور والوجوه الأسلوبية ذات الوظيفة التحسينية(بلاغة المحسنات)،وأحيانا أخرى قد يتجسد في مجموعة من الصيغ التعبيرية والتصويرية التي تفرزها مختلف الأجناس والأنواع والأشكال والنصوص الأدبية ؛وهي صيغ قد لا تحظى بتسمية في لوائح البلاغة المقننة ؛ فقد لا نعثر عليها في أبوابها وخاناتها، غير أنها في مقابل ذلك، تتمتع بكل ما يجعلها تقع في صميم البلاغة، وذلك عندما تسهم في بناء النص الأدبي وتغني دلالاته وتكشف عن قيمه وتستحوذ على المتلقي(البلاغة الأدبية).

2

هذه البلاغة الأدبية تمثل إحدى البلاغات المتحققة في تراث التفكير الإنساني المتفاعل مع الإبداع الأدبي ؛ منذ أن أخضع أرسطو الشعر المسرحي اليوناني لتأملاته البلاغية، وأخضع البلاغيون العرب ديوانهم الشعري لأنظارهم الدقيقة، مرورا باجتهادات غربية وعربية معاصرة لا يمكن إخراجها من دائرة الدراسات البلاغية بدعوى عدم احتفائها

أنشأ أنواعا من المسرح وأنشد أشكالا من الشعر وروى أجناسا من الحكايات.وفي إبداعه هذا عبَّر عن احتياجاته الجمالية والاجتماعية. لأجل ذلك فإن البلاغة مطالبة بالكشف في الأعمال الأدبية عن هذه الاحتياجات الإنسانية المتباينة التي صاغتها المخيلة الإنسانية المبدعة.فإذا كنا نملك في تراثنا البلاغي العربي رصيدا مهما في بلاغة القصيدة وبلاغة الخطابة، فلازالت هناك جهود تنتظر الدارسين للاجتهاد في صياغة بلاغات أجناس النثر السردي العربي.

إن ما اصطلحتُ عليه بالبلاغة الأدبية أعلاه، ليس نموذجا بلاغيا منضبطا كما هي النماذج البلاغية اللسانية والسيميائية المقترحة في الثقافة الغربية أو حتى في بعض النماذج العربية القديمة.إنها نموذج فكري لا يسعى إلى الضبط والتقنين، بقدر ما يسعى إلى وضع حدود عامة ومبادئ كلية يسترشد بها البلاغي في عمله.

وهذه البلاغة هي التي استلهمتها في قراءتي لتراث ابن جني البلاغي التي أقدمها في هذا الكتاب، بعد أن قدمتها منذ عشر سنوات أطروحة لنيل الدكتوراه في الآداب بكلية الآداب بتطوان.فليس القصد من إعادة صياغة تراث ابن جني البلاغي هنا سوى الإسهام في بلورة تصور معاصر للبلاغة استنادا إلى قراءة حديثة في موروث قديم ؛ قراءة تراعي في الآن معا سياق المقروء وسياق القراءة : هل كانت بلاغة ابن جني بلاغة عامة أم بلاغة خاصة؟ هل كانت بلاغة للغة العربية أم بلاغة للشعر العربي بمفهومه النوعي أم بلاغة للكلام الفصيح غير المقيد بنوع أو شكل؟ هل كانت بلاغة للوجوه الأسلوبية المقننة أم بلاغة للسمات المنفتحة على آفاق التعبير الإنساني؟هل استطاعت هذه البلاغة أن تستشرف أصولا عامة أو خاصة لبلاغية النصوص أم ظلت بلاغة جزئية تعنى بالرصد والتقنين؟

هذه بعض الأسئلة التي يتوخى هذا الكتاب إثارتها أو الخوض فيها.

3

والحق أن رحلتي مع تراث ابن جني بدأت في أواخر الثمانينات في كلية الآداب بجامعة القاهرة،عندما اقترح علي الأستاذ عبد المنعم تليمة موضوعا للبحث في رسالة الماجستير عن «نظرية ابن جني في لغة الشعر»، وكانت الثقافة الأدبية في العالم العربي في هذه الفترة تشهد انشغالا محموما بمناهج النقد الغربي الحديث، ومنها الأسلوبية التي وجدت نفسي أصوغ في ضوئها بحثي دون أن أقتنع في النهاية بالنتائج التي توصلت إليها.وكان علي بعد ذلك أن أواجه هذا التراث مرة أخرى في سياق مختلف استفدت فيه من اتصال علمي مثمر بالأستاذ محمد أنقار الذي عملت معه منذ ما يقرب من عشرين سنة على بلورة تلك البلاغة في جملة من الكتابات التي بدأت في الظهور منذ بداية التسعينات ؛أشير هنا إلى مؤلفات محمد أنقار « بناء الصورة في الرواية الاستعمارية و«بلاغة النص المسرح» و«صورة عطيل» ومقالات عديدة في بلاغة الرواية والمقامة، كما أشير إلى مجموعة من الأطاريح والرسائل التي أشرف عليها.كما أنني صغت في ضوء هذه البلاغة مجموعة من الكتابات المنشورة، منها : «مقولات بلاغية في تحليل الشعر» و«بلاغة النادرة»و« أسرار النقد» وترجمة كتاب ستيفن أولمان « الصورة في الرواية»، كما أنني أعمل منذ ثلاث سنوات على تطوير أفكار هذه البلاغة مع طلاب مشروع وحدة التكوين والبحث : «بلاغة النص النثري العربي القديم-دراسة في الأجناس الأدبية القديمة».

وفي الختام أود أن أوجه الشكر إلى كل من أسهم في تكوين رحلة هذا الكتاب الطويلة ؛ الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة والأستاذ الدكتور عبد الحكيم راضي والأستاذ الدكتور سيد البحراوي والأستاذ الدكتور محمد السرغيني والأستاذ الدكتور محمد أنقار.

التأصيل النظري

البلاغة و جنس الشعر

1

نشأت البلاغة العربية ونمت مرتبطة بالنص القرآني أساسا، وفي أحيان أخرى كانت وثيقة الصلة بجنس الخطابة،حيث يجوز وصفها بأنها بلاغة الخطاب.غير أن هذه الحقيقة العلمية لا تنفي وجود حقيقة أخرى تتمثل في وجود جنس أدبي مهيمن وجه أصول البلاغة.فهي وإن كانت علما كليا يشمل الشعر و النثر ،كما رأى القدامى ، فإنها في منظورنا علم ألصق بأساليب الشعر وأنسب لطبيعته. وهذه الحقيقة، التي لا تعوزنا الأدلة الكافية لتدعيمها، ليست جديدة. فتراثنا الثقافي يشهد لعلو كعب الشعر، ولكن جدة هذا الطرح تكمن في منظورنا للإشكال نفسه. فنحن نرى أن البلاغة العربية تنطوي في كنهها على تصور جمالي شعري غير قادر على احتواء جماليات أجناس النثر وأساليبه.

إن هذه النظرة لا تلغي التفاعل بين أساليب الأجناس الأدبية و غير الأدبية، ولكنها تحتفظ لنفسها بحق إقرار وجود حدود أسلوبية فاصلة بين جنس وآخر، وهذا يقتضي تباين المفهومات والمبادئ واختلاف أنماط القراءة والمقاربة التحليلية، حيث يستدعي كل جنس أدبي أو غير أدبي نسقا مفهوميا وإجرائيا مناسبا لحدوده وآفاقه.

وقد أظهر تأملنا في الخطاب البلاغي الموروث أن علماءنا لم يصدروا في صياغة تصوراتهم عن مقولة الأجناس ؛ فقد استأثر بوعيهم الجمالي

جنس أدبي وحيد لم يستطيعوا الفكاك منه حتى وهم يستشرفون نصا ملك عليهم مشاعرهم، فهبوا لبيان دلائل إعجازه وأسرار بلاغته.

تختزل البلاغة بهذا المنظور جماليات الشعر التي قد تمتد لتسري في جسد أجناس أخرى، غير أنها لا ترقى إلى مرتبة أن تصبح مكونا جماليا يحدد هويتها الجنسية. وهو ما دفعنا إلى إعادة النظر في البلاغة القديمة التي بدت شبيهة بعباءة فضفاضة.

2

إن هذا البحث المخصَّص للكشف عن أصول التفكير البلاغي عند ابن جني ، يصدر عن فكرة مفادها أن معظم الأصول الجمالية ، التي تبلورت في إطار البلاغة والنقد القديمين ، تمتد جذورها في جنس الشعر. فما كان يهم البلاغيين والنقاد القدامى هو إنشاء بلاغة للشعر ، ولعل قارئ كتاب «منهاج البلغاء و سراج الأدباء» الذي أقر فيه حازم بأن « علم البلاغة يشتمل على صناعتي الشعر والخطابة »[1]، سيلاحظ أنه خاص بجنس الشعر ، ولا يذكر الخطابة إلا عندما يقرنها بالإقناع الذي تفترق به عن الشعر .وإذا كان القارئ لا يعدم في الموروث البلاغي عناية بالخطابة، إلا أن هذه العناية كانت طبيعية في سياق المكانة التي احتلها هذا الجنس في المجتمع الإسلامي واقتراب صنعته الأسلوبية من الأسلوب الشعري .

ولم يكن حضور الخطابة في الثقافة العربية و تأثيرها في موروثنا البلاغي يعني أنها كانت تزاحم الشعر ، ذلك أن تسلل التصور الخطابي إلى التفكير البلاغي ، كما تشهد على ذلك عناصر عمود الشعر[2]، إنما هو أمر راجع في الأصل إلى ما يتسم به الشعر من نزعة خطابية ؛ فالقصيدة العربية ارتبطت منذ النشأة بالإنشاد و التغني بالقيم الخلقية و الدفاع عن القبيلة ثم عن الأمة بعد ذلك، فكان الشاعر لسان قومه المخلِّد لآثارهم

و المعبر عن حكمتهم ، ولأجل ذلك حرص على أن يوفر لقصيدته كل ما يضمن لها التأثير و السيرورة . ولكن هذه « الخطابية» لم تكن سوى سمة أسلوبية يلوذ بها الشعراء من دون أن تطغى على السمات الشعرية الخالصة .فقد رأى حازم القرطاجني أنها واحدة من بيّن سمات كثيرة تمثل قوانين الشعر العربي.غير أن المهم بالنسبة إلينا هنا ، هو الربط الذي أقامه الناقد بين الشعر وهذه السمات الأسلوبية، وهو ما يكشف عن طبيعة رؤيته لماهية الشعر الذي يتحدد عنده وعِند الفلاسفة المسلمين على وجه التحديد – بأنه صياغة لغوية أسلوبية أحدث فيها الشاعر جميع ضروب الإبداع التي من شأنها أن تثير في المتلقي الاستطراف و التعجيب .

وعلى الرغم من أن نقادنا المتفلسفين ، عمدوا إلى تحديد الشعر ضمن مفهومات كلية مستعارة من أرسطو ، بعد أن طوعوها لواقع الشعر العربي آنذاك ، فإنهم صاغوا بالإضافة إلى ذلك مفهوما أقرب إلى طبيعة التفكير النقدي العربي الذي كان ينظر إلى الشعر في صلته باللغة ، هذا المفهوم اصطلحوا عليه ب «التغيير» ؛ و هو إذا تأمّلتَه وجدته لا يفترق عن مفهومات أخرى كان لها صدى في تراثنا البلاغي والنقدي ، نذكر منها «المجاز» و«البديع» و«النظم».

يرى ابن رشد أن الشعر يتحقق بواسطة «التغييرات» التي يلحقها الشاعر بالأقوال الحقيقية ، وذلك باستخدام أساليب تتعلق بالجانب الصوتي و التركيبي و الدلالي ، يقول في هذا الصدد : « وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال . وما عري من هذه التغييرات فليس فيه معنى الشعرية إلا الوزن فقط . والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة و الإبدال و التشبيه ، و بالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة – مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ، ومن السلب إلى الإيجاب ، وبالجملة من المقابل إلى المقابل ، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا » [3].

إن الربط بين مفهوم «التغيير» و الشعر هو الربط الذي أقامه الوعي النقدي العربي بين ضروب المجاز و الشعر ؛ هكذا يصبح مفهوم «التغيير» نظيرا لمفهوم «المجاز» كما حدده ابن قتيبة بقوله « وللعرب المجازات في الكلام ، ومعناها : طرق القول ومآخذه ، ففيها الاستعارة، والتمثيل ، والقلب، والتقديم ،والتأخير ،والحذف ، والتكرار، والإخفاء... »[4]. وكلاهما يتقاطع مع مفهوم آخر هو «البديع» الذي اشتمل على «فنون» كثيرة وإن قد كان حصره ابن المعتز في البداية في خمسة مقومات . ويرى أحد الباحثين أن ابن المعتز « قصر فنون البديع على الشعر برغم حرصه في أول الكتاب على إيراد ما وقع منها في النثر أيضا .. وهذا يؤكد إحساسه بأن صور البديع هي صور شعرية أصلا برغم ما دفعته إليه لجاجة الصراع من البحث عنها في النثر وجعل الفارق كميا والواقع أنه نوعي، إذ إن الشعر يحتمل درجات من الخرق و التعقيد تفوق الوظيفة الخطابية »[5].

- إن وجود صور «البديع» و «التغييرات» و«المجازات» في النثر لا ينفي أصلها الشعري ؛ فهذه الأصول البلاغية ألصق بطبيعة الشعر الذي تتمثل خصوصيته في تكثيفه اللغوي و أسلوبه المجافي للقواعد القياسية .

وربما كان مفهوم «النظم» الذي صاغه عبد القاهر الجرجاني يدور في فلك المفهومات المشار إليها ؛ فهو أداة نظرية وإجرائية لتخصيص نحو اللغة و الكشف عن تجلياته الأسلوبية ذات الصفة الإبداعية . إن «النظم» يختلف عن مفهومات «المجاز» و «البديع» و «التغيير» في كونه مفهوما ينحصر في الجانب النحوي من اللغة ، ولكنه يلتقي معها في نظرته للشعر .

لقد كان عبد القاهر يسلّم بأن «النظم» معيار شعري ، وإن رأى أنه الأصل في الإعجاز.إنه وسيلة لكشف تفوق بلاغة القرآن ولكنه ليس وسيلة لتمييز أسلوب النص القرآني من الأسلوب الشعري .إن «النظم»

صورة قائمة على التخير أو هيئة أساسها الفكر والروية وليس مجرد الجمع الذي « لا تحتاج فيه شيئا غير أن تعطف لفظا على مثله »[6]. ويسوق أمثلة لهذا النوع من التأليف الذي يخلو من النظم بالمدلول الدقيق، من النثر وكأنه يرى في النظم معيارا جماليا شعريا لا يناسب النثر الذي يُرسل فيه الكلام معطوفا بعضه على بعض من غير تخير دقيق أو تدبر في نظم المعاني .

إن مفهوم النظم الذي صاغه عبد القاهر الجرجاني استنادا إلى وظيفة العلائق النحوية و الدلالية، يختزل في كنهه نُسغ بلاغة الشعر .

ولا يخرج مفهوم «شجاعة العربية» الذي صاغه ابن جني عن نطاق هذه المفهومات و الأصول البلاغية التي رأت في الشعر نوعا من الإبداع اللغوي الذي لا يذعن لنسق القواعد القياسية.

3

كان الشعر إذن الإطار الذي انبثقت عنه معظم الأصول البلاغية الموروثة، ولم تتجاوز العناية بالنثر تصنيف أجناسه وتحديد خصائصها الشكلية التي تميز كل جنس نثري من الآخر ، وتميز النثر من الشعر .كما أن هذا الاهتمام بالنثر لم يتجاوز جنسي الخطابة و الترسل إلى الأجناس النثرية السردية[7].

يقول ابن عبد الغفور الكلاعي ، وهو من نقاد القرن السادس : «وجعلت أبحث عن ضروب الكلام فوجدتها على فصول و أقسام منها : الترسيل ،ومنها التوقيع ، ومنها الخطبة ، ومنها الحكم المرتجلة و الأمثال المرسلة ومنها المورَّى و المعمَّى و منها المقامات و الحكايات ، و منها التوثيق، ومنها التأليف .

وتأملت أيضا .. الأسجاع فوجدتها على ضروب وأنواع . فمنها ما يجب أن يسمى المنقاد و منها ما يجب أن يسمى المشكِل »[8].ثم أفرد لكل جنس من أجناس النثر و السجع حديثا خاصا ، وقد اعتمد في تمييزه بين أجناس النثر معيار البديع ؛ فجاء تمييزه شكليا خالصا .أما فيما يخص النثر السردي ، فقد اكتفى بذكر بعض الأعمال الحكائية ، ككتاب «كليلة ودمنة» لابن المقفع وكتاب «القائف» لأبي العلاء المعري[9]. و ما عدا تفضيله للكتاب الثاني على الأول ، فإن موقفه من النثر القصصي تبدو عليه مسحة الارتياب .وهذا الموقف ليس فريدا في خطابنا النقدي الموروث ، كما تؤكد ذلك «ألفت كمال الروبي» التي أظهرت أن نقادنا « لم يعرضوا لمفهوم واضح و متكامل للقص بوصفه جنسا أدبيا له وجوده المستقل بين الأجناس النثرية الأخرى . فلم يدرجوا القصص ضمن تصنيفاتهم لأشكال النثر المختلفة »[10].و قد يرجع السبب في هذا الموقف النقدي من القص إلى افتقاده الوظائف النفعية المباشرة التي كانت للخطابة والكتابة الديوانية ، كما أن أصحابه لم يحظوا بالمكانة التي أسندت للخطباء والكتاب ، وما يُؤلِّفونه موجه للعوام و الجهال[11].

نعم ، قد يكون هذا سببا مقنعا لتفسير غياب الاهتمام النقدي بحصر أشكال النثر القصصي ، ولكن ذلك لم يمنع الشعر ، الذي لم يكن أسعد حالا في العصور المتأخرة ، من أن يفرض سلطته الجمالية على الكتابة النثرية و النقدية معا ؛ تجلى ذلك في احتذاء كتاب النثر حذو الشعراء في أساليبهم و أغراضهم إلى درجة كادت تتوارى فيها الحدود بين لغة الشعر و لغة النثر[12]. كما أن الكتب النقدية و البلاغية حول الشعر كانت في ظهور متزايد ، بل إن ما انصرف منها إلى المنثور من خطابة أو ترسل ، كان واقعا تحت تأثير الشعر.فعلى الرغم من العناية النقدية التي حظي بها هذان الجنسان ، فنحن نكاد نجهل عن طبيعتهما الشيء الكثير عدا

بعض الخصائص الأسلوبية الشكلية التي تثبت أن النظر النقدي و البلاغي كان يرى فيهما امتدادا للأسلوب الشعري ؛ يقول الكلاعي : « و تأملت ..النثر فوجدت فيه من أنواع البديع ما في النظم، فأغفلت ذكرها في هذا الكتاب : لأن كثيرا من العلماء قد عُنوا بهذا الباب »[13].وذهب ابن الإصبع المصري إلى أن أكثر أبواب البديع تعم الشعر و النثر معا ، وقليل منها يخص الشعر[14].

لم يفلح النظر النقدي والبلاغي في اعتبار هذين الجنسين شيئا آخر مختلفا عن الشعر، و لأجل ذلك لم تختلف معالجته لهما عن معالجته للشعر إلا إذا استثنينا بعض الأمور الضرورية التي تميزانه عنه ؛ فقد خصص كل من أبي هلال العسكري و ابن الأثير فصلين في كتابيهما للحديث عن أركان الكتابة أو ما يحتاج إليه الكاتب في مكاتباته[15].

والحق أن النظر النقدي و البلاغي لم يقبل على هذين الجنسين إلا لأنهما امتداد أسلوبي للشعر ، بينما أهمل إهمالا يكاد يكون تاما الأجناس النثرية ذات المكونات السردية أو القصصية [16].فقد عرفت الثقافة الأدبية العربية أجناسا نثرية كثيرة لم تظهر بلاغتها في الصياغة اللغوية بقدر ما ظهرت في تعدد بنياتها و تنوعها ، من ذلك الأمثال والخرافات و المحاورات و النوادر و المقامات و غيرها مما « لم يسمح لها النقاد بدخول حلبة الأدب لأنها كانت متميزة تميزا أصيلا عن الشعر »[17].

مادام الشعر هو « عمدة الأدب »[18] وفن القول الأسمى ، فإن الحديث عن النثر سيأخذ منحى آخر. فهو في الغالب ما يأتي في سياق المفاضلة بينه و بين الشعر ، أو يكون خلفية له،ولم يتم تقديره أدبيا وأسلوبيا.فالشعر هو قطب الامتداد والجذب.

وإذا رجعنا إلى المؤلفات النقدية الأولى ، أي مؤلفات النقاد اللغويين، فإننا نجد موقفهم من الشعر واضحا ؛ فهو مصدر اللغة الفصيحة ومعيار

البلاغة و الفن ،و لا مكان عندهم للنثر [19].ولكن هذا الموقف سيتغير نسبيا عند نقاد الشعر الأدباء ؛ فابن قتيبة لا يرى بأسا في أن يعرض قضاياه النقدية بالإحالة إلى المنثور من الرسائل و المقامات والجوابات[20]، كما أن ابن طباطبا لجأ إلى الرسالة في حديثه عن بناء القصيدة[12]. وهكذا ظل النثر عند نقاد الشعر أشبه بخلفية لبناء مفهومهم عن الشعر ؛ فقد نعته قدامة بالمذهب[22]، و المقصود به طريقة التعبير التي يتميز عنها الشعر. يشمل النثر عندهم كل ما لم ينظم في أبيات ويقصَّد[23]من خطب و أمثال ورسائل ومقامات و أجوبة الفصحاء.

لقد كان الاهتمام النقدي بالزوج : الشعرُ و النثر يندرج في سياق تحديد ما يميز لغة الشعر عن الكلام العادي أو اللغة العلمية أو لغة الخطابة [24]. ويمكننا القول إن تصور القدامى للغة الأدبية كان يمليه اعتبارهم لغة الشعر النموذج الأعلى.

1-3

تمثل « المفاضلة» بين الشعر و النثر إحدى صيغ التفريق بين هذين الجنسين ؛ فقد وقع خطابنا النقدي والبلاغي على كثير من خصائصهما في سياق ترجيح أحدهما على الآخر ، غير أن معظم تلك الخصائص لا صلة له بأسلوبهما، و قليل منها يرتبط بمقوماتهما الداخلية.و مع أن المفاضلة لا تهمنا في ذاتها ، فإننا لا ننكر ما تتيحه لنا من إمكانات الوقوف على نظرة القدماء لماهية الشعر و النثر، و إن ظل نصيب النثر زهيدا بالقياس إلى ما ضبطه هؤلاء من خصائص الشعر.

و على الرغم من ذلك فنحن لا نستطيع أن نخرج من آرائهم في تفضيل أحد الجنسين إلى نتيجة عامة ترجح كفة أحدهما على الآخر ؛

فالحجج المقدمة متكافئة ، كما أن كثيرا منها يرجع إلى مكانتهما في المجتمع وموقعهما في الثقافة ،وهو ما يدل على أن قضية المفاضلة لم تكن ذات جدوى لأنها ، في النهاية ، لا تخدم الأدب و لا تصدر عن طبيعته الذاتية .إنها تتعارض في جوهرها مع الاعتراف بضرورة اختلاف أدوات التعبير الأدبي و خصوصية كل جنس في توصيل رسالته الإنسانية و أداء تأثيره الخاص به .

ولكن ما هو هذا النثر الذي تنافس مع الشعر؟

بالتأكيد لم يكن المنثور ، الذي فضَّلوه على الشعر ، من قبيل النثر السردي ، الذي جسدته أجناس أدبية لم تنل المكانة التي تستوجبها ،وقد كانت أقرب إلى جوهر الأدب من بعض أنواع النثر الأخرى.و لا شك أن هذا ينهض دليلا على أن تفضيلهم للنثر أملاه تقدير اجتماعي عام للترسل ؛ ف« صناعة تبلغ بها إلى الدرجة الرفيعة أشرف من صناعة لا توصل صاحبها إلى ذلك »[25]، و ما كانت صناعة القصّ ، من خرافات ومقامات و نوادر ، لتبوئ صاحبها المكانة الشريفة التي يوصل إليها تعاطي فني الخطابة و الكتابة .

لقد دخل الخطيب أو الكاتب حلبة التنافس مع الشاعر. وإذا كانت نتيجة الصراع قد تم حسمها اجتماعيا لصالح الأولين ، فإن ذلك لم يمنع خضوع الكتابة النثرية لأساليب الشعر الذي أصبح نموذجا بلاغيا يُحتذى.لم يكن للكاتب أو الخطيب بدّ من أن يتكئا على الشعر إن أرادا التأثير في النفوس.وليس المقصود بذلك ما يلجآن إليه من تضمين و اقتباس للأشعار ،بل أن يعتمدا في صياغة أسلوبهما على ثوابت الأسلوب الشعري التي كانت قد تمكّنت من الذوق.

لم يكن إقرار بعض النقاد بأفضلية النثر ليحجب المكانة الحقيقية التي احتلها الشعر في النفوس و جعلت حتى أولئك الذين تصدوا لإثبات

إعجاز بلاغة القرآن يدافعون عنه في صدور مؤلفاتهم [26]. و غير خاف ما يضطلع به الشاهد الشعري في جميع حقول الثقافة العربية الإسلامية القديمة : « قال ابن نباتة : من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلا فيه، والحجج لا تؤخذ إلا منه ، أعني أن العلماء و الحكماء و الفقهاء و النحويين واللغويين ، يقولون : « قال الشاعر » و « هذا كثير في الشعر».. فعلى هذا الشاعر هو صاحب الحجة. و الشعر هو الحجة »[27]. بل هل يوجد جنس أدبي حظي مثله بأن صار « صناعة برأسها» [28] ؟

أيجوز بعد هذا أن نقول بأفضلية النثر، ونحن نشهد حال خطابنا النقدي و البلاغي مأخوذا بسحر الشعر لا يقوى على إفساح الميدان لأنماط بلاغية أخرى كان لها سحرها الخاص ؟

2-3

قد يعترض من يرى في القرآن النص الذي قام حوله التفكير البلاغي، وكان سببا في ظهور العلوم الإسلامية. و نحن لا ندفع أن يكون النص القرآني حافزا مباشرا لظهور الدراسات البلاغية منذ القرن الثاني مع مفسرين لغويين : الفراء207 ه و أبوعبيدة 210ه و الأخفش 215ه ،إلى أن تبلورت مع ظهور الكتابات الخاصة بالإعجاز ،خلال القرنين الرابع والخامس. ولكن ما نتوخى إثباته هو أن هذه البلاغة التي نشأت حول النص القرآني ، تدين في أصولها لمعيار الأسلوب الشعري،الذي ترسخت بلاغته في الذهنية المتلقية و تجذرت قيمه الذوقية، مما جعل مفسرا مثل أبي عبيدة يتخذه حجة لإثبات أن القرآن نص عربي يجري على سَنَن كلام العرب وخصائصه[29] ؛ففيه ما في الشعر من سمات الأسلوب الذي يكون الأفق الجمالي للمتلقي العربي.وعلى هذا النحو لم يكن كتاب أبي عبيدة «مجاز القرآن »بحثا في ما يميز بلاغة القرآن عن بلاغة الشعر ، بل كان في واقع

الأمر التماسا للتشابه بينهما، أو بتعبير آخر ، كان تعزيزا لنموذجية البلاغة الشعرية.و كما قال أحد الباحثين عن قراءة أبي عبيدة إنها لم تكن تبحث « عن المتغير النوعي و هو ما كان يجب أن يكون ، وإنما انصرفت إلى إقرار الثوابت الأسلوبية في النص القرآني ، بوصفها امتدادات طبيعية للمكونات الجوهرية الأولية لخطاب النص الغائب (أي النص الشعري) و عندئذ لا مجال للاعتراض على طرائق القول القرآني و على تركيبته اللسانية ،و إذا شئنا قلنا إن ما قامت به قراءة أبي عبيدة هي استقراء نموذجي وخلاصات وجيهة للثوابت الأسلوبية في النص الغائب »[30].

إن اعتماد النص الشعري الجاهلي حجة لإثبات أن القرآن لا يختلف في صياغته التعبيرية عما عهد عند العرب ، كان نهجا يرضي أفق التلقي أكثر مما كان في واقع الأمر تقصيا دقيقا لخصائص النص القرآني. بل إن الاحتكام إلى النص الشعري للدفاع عن أسلوب النص القرآني ، إنما يؤكد سلطة النص الشعري و تمكنه من ذهنية المتلقي،و يؤكد في الوقت نفسه أصلية هذا النص و معياريته.وهكذا تتحول « القراءة بالمماثلة» كما اصطلح عليها الباحث ، إلى دعم للثوابت الأسلوبية التي رسَّخها الشعر، وليست كشفا نوعيا لأسلوب القرآن وبلاغته المميَّزة. إنها قراءة شاءت الدفاع عن أسلوب القرآن فوقعت في تمجيد أسلوب الشعر،و بذلك كانت إشباعا للذوق المتلقي و استجابة لمعاييره الجمالية.

إن القراءة البلاغية التي تعتمد الشعر حجة لإثبات شرعية الأسلوب القرآني ، فتقيس الشاهد على الغائب ، منطلقة من قيمة هذا الغائب و سلطانه على المتلقين ، و إن كانت تتوخَّى الدفاع عن النص الجديد و إظهار خصائصه التعبيرية ، فإن المنهج الدفاعي الإقناعي قادها في حقيقة الأمر إلى مناصرة النص الحجة ، أي الشعر باعتباره معيارا أسلوبيا متفقا عليه . و نتيجة لذلك فإنها لم تفلح في ضبط الخصوصية الأسلوبية

للقرآن، لأنها قيَّدت نفسها بالإجابة عن إشكال محدد يتمثَّل في أن أسلوب القرآن مماثل لأساليب العرب المتداولة في شعرها، لم يخرج عنها.

و السؤال الذي يفرض نفسه الآن : هل نجحت « القراءات » البلاغية الأخرى (وأعني بها دراسات الإعجاز) لأسلوب القرآن في ضبط خصوصيته ، باعتباره إمكانية أسلوبية نوعية تتميز عن لغة الشعر؟ !

لقد صدرت « القراءات » البلاغية الإعجازية من مبدأ تفوُّق أسلوب القرآن على بقية الأساليب البشرية ، فراحت تتقصَّى مواضع الإعجاز والتفوق .وفي نطاق هذا المبدأ منحت بلاغة الإعجاز القرآني رصيدا خصبا من أدوات التأويل و التذوق، جعلها تتجاوز الإطار الوصفي الضيق الذي وضعت نفسها فيه عند مواجهة الشعر ، غير أن هذه البلاغة، في خضوعها لهذا المبدأ- مبدأ الأفضلية – لم تتح لنفسها الاقتراب الحقيقي من أسلوب القرآن. إنها كانت معنية أساسا باستجلاء مواطن الإعجاز البلاغي والتفوق الأسلوبي.ولعل الرغبة في الإقناع التي حملت أباعبيدة على الاستناد مباشرة إلى حجية الشعر ، غافلا بذلك عن أن أسلوب القرآن أصل بذاته ، أن تكون قد صاحبت جميع بلاغيي الإعجاز، وقادتهم إلى أن يجعلوا أسلوبه امتدادا لأسلوب الشعر.ألسنا بإزاء إمكانية أسلوبية نوعية واحدة ؟ !

هذا ما يستشعره بالتحديد قارئ أهم مصنف بلاغي في هذا الباب، وهو كتاب « دلائل الإعجاز» ؛ فبصرف النظر عما يؤمن به عبد القاهر من تفوق بلاغة القرآن،فإن القارئ لا يعثر في كتابه على خصائص مميزة لأسلوب النص الجديد ، وكأن عبد القاهر يستند إلى جمالية الأسلوب الشعري نفسها لإثبات تفوق الأسلوب القرآني ؛على هذا النحو ظلت

هذه البلاغة هي الأخرى أسيرة جمالية الشعر من حيث أرادت أن تثبت جمالية القرآن.و لأجل ذلك وجدنا الباقلاني يثير تلك المقارنة بين القرآن و قصيدة من أجود[31] شعر امرئ القيس لإثبات تفوق البلاغة القرآنية ، وهو في الحقيقة عجز عن ضبط خصوصية بلاغة القرآن،على الرغم من إقراره بأن «نظم القرآن جنس متميز و أسلوب متخصص»[32]. وذلك لأن المبدأ الذي صدر عنه لم يكن البحث عن الخصائص الفارقة ، بل البحث عن الأفضلية .ولن يتم الإقناع بأفضلية التعبير القرآني إلا إذا كان لهذا التعبير ما يناظره في ذهن المتلقي.وهكذا كان المنهج الإقناعي المتحكم في الدرس البلاغي الإعجازي طريقا لإثبات التشابه ، مرة أخرى ، وليس التمايز النوعي .

إن مكانة الشعر في نفوس المتلقين و تجذُّرَ معاييره الجمالية في ذهنيتهم و تشبُّعَهم بأساليبه ، لم يجعل بعض البلاغيين يتخذونه معيارا للدفاع عن النص القرآني فقط ، ولكنهم لم يَسْلَموا من تأثير صيغه الجمالية حتى وهم يحاولون إثبات إعجاز القرآن وأفضلية أسلوبه على أسلوب الشعر.لم يستطيعوا إذن تبيُّن ما للأسلوب القرآني من خصوصية نوعية، أي باعتباره جنسا غير شعري. وما استقر في كتاباتهم من أساليب التعبير القرآني لها ما يناظرها في الشعر[33].فهي و إن كانت تكشف عن بلاغة القرآن،فإنها من وجه آخر،تظهر توغل ماهية الأسلوب الشعري في التفكير البلاغي ، الذي لم يفلح في صياغة سمات أسلوبية نابعة من صميم النص القرآني ، بما هو إمكانية أسلوبية متجذرة في النثر وليس في الشعر.

يرى سيد قطب[34] أن البلاغة العربية لم تستطع أن تتجاوز في تفسيرها لبلاغة القرآن « تناسق تراكيبه و ألفاظه ، أو استيفاء نظمه لشروط الفصاحة و البلاغة المعروفة » مع ضرب من « الإدراك لمواضع الجمال المتفرقة، وتعليل كل منها تعليلا منفردا » إنها لم تستطع تجاوز العقلية

الجزئية إلى « إدراك الخصائص العامة في العمل الفني كله ».من هنا يرى أنه يلزم منهج جديد لدراسة النص القرآني من أجل الكشف عن خصائصه الفنية المميزة التي ظلت مغفلة خافية .

إن هذا المنهج لم يكن قائما في البلاغة العربية ؛ فالبلاغيون لم يتجاوزوا بلاغة الشعر الذي قد يكون مسؤولا عن هذه «العقلية الجزئية» المشار إليها ؛ فهذا الجنس الأدبي بمكوناته الجمالية الخاصة ، كان تربة خصبة لنماء بلاغة تفتت النص إلى مجموعة من السمات الأسلوبية التي لا تتجاوز في الغالب إطار الجملة أو البيت الشعري . إنها بلاغة «اللقطة الثمينة » و النكتة النادرة والصورة المبتدعة ، تلك التي ترعرعت في حضن الأسلوب الشعري العتيد .

4-

يصدر هذا البحث عن مبدأ يسلم بأن اللغة أداة أسلوبية في جميع أجناس التعبير الأدبي ، غير أن هذه الأداة تظل مشروطة في تكوينها الجمالي و الوظيفي بمكونات السياق الجنسي الذي تستخدم فيه .وبناء على هذا نرى أن النسيج اللغوي أظهر في الشعر من غيره من الأجناس الأخرى التي لا تميل فيها اللغة إلى أن تصبح مكونا جماليا ضروريا . فالشعر بنظامه ووظيفته يفرض العناية الدقيقة بالنسيج اللغوي، و لأجل ذلك كانت البلاغة في صيغتها العربية القديمة هي العلم الذي تولّى هذا النسيج بالرعاية ليصير ميدانه الوحيد الذي استأثر به .

و الحق أن تراثنا البلاغي و النقدي كاد يقف جهوده على قيمة وحيدة من القيم التي يزخر بها الأدب و المتمثلة في الأسلوب اللغوي بمدلوله الشعري . ويبدو أن البلاغة الغربية لم تشذ عن هذه الحال ؛فقد تحولت في تطورها التاريخي إلى نوع من الفكر الأدبي المقيد بالشعر ، لتضيق بذلك امبراطوريتها الواسعة[35].

إن مفهوم اللغة الأدبية ، على نحو ما طُرح في نظرية الأدب الحديثة ، لا يعدو أن يكون في الأساس بحثا في خصائص لغة الشعر. وبذلك اختُزل الأدب في أحد أجناسه وأصبح الحديث عن طبيعة الأدب سردا لخصائص الأسلوب الشعري [36]. وقد حاول بعض الباحثين [37] الأسلوبيين انتزاع هيمنة لغة الشعر على مفهوم اللغة الأدبية في أفق الاهتمام بلغة النثر ، غير أن هذه المحاولات ظلت سجينة المعيار الشعري في تصورها عن الأسلوب و لم تفلح في بلورة تصورها للغة النثر بمراعاة الأصول الجمالية للأجناس النثرية. وهكذا لم يتجاوز الاهتمام النقدي بلغة النثر، عند هؤلاء أفق تطبيق مقولات بلاغة الشعر على جنس أدبي نثري ذي تكوين متميز.

ولعل «ميخائيل باختين» أن يكون أحد أبرز النقاد الأسلوبيين الذين دعوا بوضوح نظري إلى ربط دراسة اللغة الأدبية بأصول الجنس الأدبي و مكوناته . فقد لاحظ أنه ، بعد الفترة التي تعامل فيها النقاد مع لغة النثر ، كأنها لغة عملية تواصلية غير فنية ، أعقبتها فترة أصبح فيها ممكنا طرح قضايا تحليل أسلوبية النثر الأدبي أو الرواية تحديدا ، غير أن هذه المكانة التي أخذت تحتلها لغة النثر الروائي في الأسلوبية – كما يضيف باختين موضحا – هي التي أظهرت عجز الأسلوبية التقليدية عن الإلمام بالخصائص الأسلوبية للغة الجنس الروائي [38].

وبناء على ذلك دعا «باختين» إلى أن تحليل أسلوب الرواية ينبغي أن يقوم على مراعاة إمكانات هذا الجنس الأدبي الذي لا يقوم على لغة واحدة كما هو الحال في الشعر ؛ فهناك كلام الكاتب و كلام الرواة والأجناس الدخيلة و كلام الشخصيات . هذا التعدد اللغوي ينطوي على تعدد في الأصوات الاجتماعية و في الأساليب . وتظهر أصالة الجنس الروائي في أن « هذه الوحدات الأسلوبية غير المتجانسة تأتلف فيما

بينها ، حيث تدخل الرواية في نظام فني محكم وتخضع لوحدة أسلوبية عليا هي وحدة الكل .وهذه الوحدة العليا لا يمكن مطابقتها مع أي من الوحدات التابعة لها أو معادلتها بها » (39).

إن التحليل الأسلوبي للنثر الروائي ينبغي إذن أن يراعي سمته الأسلوبية الجوهرية المتمثلة في اقتران لغات و أساليب متعددة في وحدة تنظيمية عليا وحوار اجتماعي .وبدهي أن أسلوبية الشعر التي قامت على وحدة اللغة و فردية الشاعر اللغوية و الكلامية تعجز تماما عن مقاربة الأسلوب الروائي الحواري أساسا.و قصاراها أن تعالج لغة الرواية أو أسلوبها وفق مقولاتها المعهودة ، ولكن بالتأكيد لن يكون ذلك هو الأسلوب الروائي الحواري في تنظيمه الكلي المعقد الذي يميزه من أسلوب الشعر.

لقد انطلق «باختين» في بناء فكرته من ضرورة التفريق بين الأصول الجمالية والإيديولوجية المكونة لجنسي الشعر والنثر الروائي ؛هذه التفرقة لا مناص منها إذا شئنا صياغة أسلوبية تستوعب لغة النثر الروائي المباينة في خصائصها للغة الشعر (40).

يظهر،مما سبق مناقشته،أن الأفكار والمبادئ التي تبلورت في نطاق الأسلوبية والبلاغة مدينة في أصولها لجنس الشعر،الذي استولى عليهما حتى أن تناولهما للنثر لم يتجاوز البنيات الصغرى التي ارتبطت بالأسلوب الشعري، كمراقبة الانزياحات و سبر الطاقة التأثيرية للصور الجزئية من تشبيهات و استعارات ، وغير ذلك من الطرق المألوفة في تحليل لغة الشعر. وظاهر هذا القول أن الدرس الأسلوبي والبلاغي، على الرغم من دعوته لتناول قضايا اللغة الأدبية ، ارتبط بشكل وحيد من أشكال هذه اللغة وهو الشكل اللغوي الشعري، وذلك لاعتبار جوهري نعرض له فيما يأتي .

على الرغم من أن التنظيم الجمالي للغة يعد قاسما مشتركا بين جميع الأجناس الأدبية، فإنه أظهر في الشعر من غيره . فهذا الجنس الأدبي بمكوناته المتمثلة في شكله المنظوم أساسا يفرض « انتباها خاصا و مباشرا إلى النسيج اللفظي »[41] وهو رأي يؤول إلى «كولريدج» الذي رأى أن الشعر أكثر إثارة للتنبه من النثر [42] ؛ فهو يتميز منه في أن اللذة التي يثيرها « تتأتّى من الكل كما أنها تتأتّى من كل جزء من الأجزاء على حدة » [43].فمع أن «كولريدج» يرى القصيدة بنية عضوية تتآزر أجزاؤها في تكوين منسجم بحيث لا تكون لهذه الأجزاء المستقلة بذاتها أية أهمية، إلا أنه يرى أن الصورة الكلية لا تتحقق إلا بأن يكون كل جزء منها مثيرا للانتباه أي حيا و معبرا.

إن تحديد الاختلاف بين التنظيم اللغوي في الشعر والنثر ، على الرغم من صعوبته [44]، استأثر باهتمام النقاد الأسلوبيين ، بل صار قضية جوهرية في بعض التصورات الأدبية ، نخص منها حركة الشكلانيين الروس الذين كادوا يقصرون نشاطهم النقدي على إشكالات لغة الشعر و تميزها من لغة النثر [45].

ويكاد معظم الأسلوبيين بأنظارهم المختلفة يتفقون بأن وظيفة لغة الشعر تتمثل في تركيز الانتباه على العلامة اللغوية بذاتها ، ومن هنا فهي تتناقض مع التوجُّه الحقيقي نحو هدف ما [46].وإذا كان من الصعب تجريد لغة الشعر من وظيفتها التوصيلية ، فإنه ينبغي ألا نقيس التوصيل الفني على التوصيل النفعي الذي يسود اللغة العادية . وقد كان لابتعاد لغة الشعر عن أن تكون أداة نافعة في خدمة غايات خارجية أن أصبحت تنظيما لفظيا مطلقا بمعنى من المعاني ، وإن كانت تضطلع بوظائف أخرى : « إن الشعر هو نوع من الكلام ..الذي يجعل «الإشعاع» أو «التألق» هدفه الغالب » [47]، أو هو « الكلام الرقيق الملتوي» و «المشكل» [48].

في الشعر تصبح الكلمات غاية في ذاتها ، ولأجل ذلك كان التركيز فيه على النسيج اللفظي الذي يملك نوعا من السحر أو الإشعاع يضيعان مع الترجمة . إن الشاعر يجعل التنظيم اللفظي هدفه الأول ؛ فهو يحرص على التفنن الدقيق في الصياغة ، موفرا لقصيدته كل المقومات التي من شأنها أن تجعل العلامة اللغوية تستوقف النظر و تجتذب التأمل .أما الناثر فإنه لا يعمد إلى جعل «التنظيم اللفظي» غاية منشودة ، ذلك أننا عادة ما نخترق العلامة اللغوية في النثر لبلوغ المعنى المشار إليه ، من دون أن تلفتنا هذه العلامة إلى ذاتها .

وقد أشار صاحبا كتاب «نظرية الأدب» إلى أن لغة الشعر تشدِّدُ «على الرمز الصوتي للكلمة ، وقد وُضعت جميع أنواع الصنعة لتلفت النظر إليه ، كالوزن و السجع وأنماط صوتية مكررة ». وهي صفات وإن كانت موجودة في لغة النثر ، فإنها أقل كميا ، كما أنها في الشعر أكثر تنظيما « لوضعنا قسرا في حالة من الوعي والانتباه » [49].

وكان «أحمد الشايب» يرى أنه على الرغم من اشتراك الشعر والنثر في كثير من العناصر ، إلا أن « هذه الظواهر اللفظية التي تذكر في الأسلوب الشعري إنما تعد فيه أقوى مظهرا وأحسن ملاءمة » [50]. فالشعر إذن يقوم على إثارة الوعي بالظواهر اللغوية المنظمة تنظيما جماليا لافتا،وذلك بالتوسع في دلالات الألفاظ وصيغها و تراكيبها واستنفاد طاقات اللغة في التعبير واستغلال إمكاناتها الإيحائية .و قد وقف «محمد غنيمي هلال» على فرق دقيق بين لغة الشعر ولغة المسرح ، حيث رأى أن اللغة في الشعر تعتمد «طاقات الصياغة و إشعاعات اللغة الإيحائية » بينما تعتمد اللغة في المسرح على «امتداد الأبعاد النفسية والاجتماعية من خلال موقف إنساني تقوم الصلات فيه مقام الاستدلالات الشعورية التحليلية لموقف هو اجتماعي بطبيعته ، و لغة المسرحيات محددة بالمسلك المدني للشخصيات في حوارها »[51].

و يظل الوعي بأصول الجنس الأدبي ومكوناته مقدمة ضرورية لتحديد خصائص اللغة على نحو ما يتم استغلالها في الأدب بأجناسه المختلفة .ولعل الشعر الذي اختلفت طبيعته عبر الأزمنة وحامت حوله تصورات جمالية و اجتماعية متباينة ، قد ظل له ثابته النوعي المتمثل في أنه كيفية خاصة في التعامل مع الكلمات .

لما كان إذن «التنظيم اللفظي» ، بجميع مستوياته و مختلف تشكيلاته ، مكونا شعريا في المقام الأول ؛ فإن ذلك يحملنا على القول بوجود صلة وثيقة بين البلاغة وجنس الشعر.

5

نحاول الآن تعرف بعض خصائص الشعر التي كانت وراء صياغة النظر البلاغي العربي القديم و توجيه أداته التوصيفية و التأويلية .وقد تمثلت إحدى الطرق المؤدية إلى الوقوف على هذه الخصائص ، في مقابلة الشعر بالنثر.

و إذا كان بعض علمائنا الأسلاف قد وصف الشعر و النثر بأنهما «في طرفين ضدَّين، و على حالتين متباينتين »[52] ،فإن بعضهم الآخر أقر بتداخلهما و تفاعلهما» ؛ ففي النثر ظل من النظم ولولا ذلك ما خف ولا حلا و لا طاب و لا تحلّى.و في النظم ظل من النثر ، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله و لا عذبت موارده و مصادره..»[53].و مع ذلك تظل للشعر أساليبه التي تعد أصولا في طبيعته. يقول ابن رشيق في تحديده لخصائص الشعر : « فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى و لا اختراعه، أو استظراف لفظ و ابتداعه ، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني ، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر ؛ كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة ، و لم يكن له إلا فضل الوزن » [54].

لقد ارتبط الشعر عندهم ب «ضرب المثل» و «انتزاع تشبيه » و «توشية لفظ » و « مدح مأمول و ترقيق غزل و هجو مسيء »[55] و« أبيات تختار و معان تستفاد و ألفاظ تروق و تعذب»[56] كما ارتبط عندهم «بالجواز والتسمح » فيما سمي بمذهب المبالغة أو الغلو[57] ؛يقول ابن أبي الحديد «للشاعر أن يبالغ ويوغل حتى يدخل في الإحالة وليس ذلك للكاتب »[58]. وذلك لأن الشعر بناؤه على « المبالغة و التمثيل لا المصادقة والتحقيق» [59] .

إن الربط بين الشعر و التصوير اللغوي يمثل إضافة أخرى إلى ربطهم الشائع بينه وبين الوزن. فعبد القاهر يرى حذف المفعول سمة شعرية [60]. ومثل هذا الربط يذكرنا بالعلاقة التي أقاموها بين التشبيه و الشعر ، ذلك أنه يروى أن عبد الرحمن بن حسّان « رجع إلى أبيه حسّان و هو صبي يبكي و يقول «لسعني طائر » فقال حسّان « صفه يا بني » فقال : «كأنه ملتف في بُردَي حِبرةٍ» وكان لسعه زنبور ، فقال حسّان : « قال ابني الشعر ورب الكعبة»[61].

يقول ابن رشد إن « الأمور التي تتقوّم بها الصنائع صنفان أمور ضرورية و أمور تكون بها أتم و أفضل »[62].و سنصطلح على الأمور الضرورية ب«المكونات » والأمور المتممة ب« السمات » . و لما كان الشعر صناعة كباقي الصناعات، فإنه يبنى على جملة من المكونات الضرورية التي تملي سماتها.وهكذا يتحدد جنس الشعر العربي الذي صدرت عنه البلاغة بهذه السمات الأسلوبية في ارتباطها بالمكونات التي يمكننا صياغتها في ثلاثة معايير تحكمت في ماهية الأسلوب الشعري الذي شكّل أساس الخطاب البلاغي والنقدي الموروث.

1-5

يرسم ابن خلدون حدود صناعة الشعر قائلا : « هو كلام مفصّل قطعا متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة من هذه

القطعات عندهم بيتا ..و ينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وَحْدَه مستقل عما قبله و ما بعده وإذا أفرد كان تاما في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته ثم يستأنف في البيت الآخر كلاما آخر كذلك ..» [63].

يشير ابن خلدون هنا إلى أحد أبرز مكونات الشعر العربي ، المتمثل في البيت الشعري المستقل ببنائه و معناه ، وكأن صناعة الشعر تقوم على العناية الدقيقة ببناء البيت و إيفائه نصيبه من الجهد و الرعاية و الإحكام حتى يصير مكتفيا بذاته لا يحتاج إلى غيره من الأبيات الأخرى .إن القصيدة العربية أبيات مستقلة بذاتها ؛ فلم يكن الشاعر العربي معنيا بوحدة القصيدة أو صورتها الكلية بالشكل الذي دعا إليه الرومانسيون.فوحدة البيت كانت تغنيه عن التفكير في مجال أرحب. وقد يوجه عنايته إلى إحكام مبنى القصيدة كالتفنن في المطالع و إحسان التخلص و الختام، غير أن ذلك لا يتجاوز الهيكل الشكلي للقصيدة ، ولاينفي قيامها على وحدة البيت أساسا،وإن اجتهد بعض القدامى في التماس الوحدة بين أقسام القصيدة أو فصولها.

إن وحدة البيت التي شغف بها الشاعر العربي و استأثرت بصناعة النقد و البلاغة لا تنفي أن يكون الشعر العربي قد حرص على توفير ألوان من الوحدة [64] التي لا تشبه تلك التي دعا إليها النقاد الرومانسيون ، كما أنها أكثر عمقا من تلك التي استوقفت ابن قتيبة و ابن طباطبا و حازما القرطاجني. و مع ذلك فإن وحدة البيت تظل الأصل والمعيار في صناعة الشاعر و الناقد معا.

لقد نظر مجموعة من نقادنا القدامى إلى سمات الشعر في ضوء معيار وحدة البيت ، وكأن ما تتميز به لغة الشعر من سمات ، إنما أملتها مكونات البيت الشعري الذي تحوّل إلى سلطة جمالية تعمل على توجيه

الصياغة اللغوية وفرض الاختيار الأسلوبي. وفي هذا الصدد نسوق ما قاله أبو إسحاق الصابي في تبيين الوشائج بين سلطة جمالية البيت الشعري و السمات الأسلوبية التي تستدعيها : « الشعر بني على حدود مقررة وأوزان مقدرة و فصِّل أبياتا ، كل واحد منها قائم بذاته ، وغير محتاج إلى غيره ، إلا ما يتفق أن يكون مضمَّنا بأخيه ،وهوعيب.فلما كان النَّفس لا يمكن أن يمتدَّ في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه و ضربه و كلاهما قليل ، احتيج إلى أن يكون الفضلُ في المعنى فاعتمد فيه أن يلطُف و يدق، ليصير المفضي إليه و المطلُّ عليه بمنزلة الفائز بذخيرة خافية استثارها.. ثم إن للمتأمل وقفات على أعجاز الأبيات قد وضعت لإدراك المعنى والفطنة بالمغزى و في ذلك يحسن خفاء الأثر و بعد المرمى» و يقول أيضا :« الشاعر إنما يصوغ قصيدته بيتا بيتا. فهو يجمع قريحته و قدرته على كل بيت منها فيقهره و يبلغ إرادته منه . و له من الوزن و القافية قائد و سائق يقومان له بأكثر حدود الشعر . فكأنه إنما يحذوه على مثال أو يفرغه في قالب »[65].

يحسن بنا الإشارة إلى أن كلام أبي إسحاق الصابي ورد في سياق بيان أسباب تفوق مرتبة المترسل على مرتبة الشاعر.و هو ما أتاح لنا تعرُّف بعض السمات المكوِّنة للشعر التي تميزه عن السمات المكوِّنة للرسالة :

الشعر (القصيدة)	النثر (الرسالة)
استقلال الأبيات	ترابط الفصول و اتحادها
القراءة المجزَّأة	القراءة المتصلة
المتلقي الخاص	المتلقي العام
القِصَر	الطول
الغموض	الوضوح
الابتداع	؟

إن شكل البيت الشعري بقيوده ، فرض على الشاعر العناية المتزايدة بالنسيج اللغوي وذلك بتوفير وسائل تكثيف المعنى وتدقيقه ، كأن يتم اللجوء إلى ضروب من الإشارة وأنواع من الإيماءات و التنبيهات (66)، أو استثمار ما تزخر به اللغة من إمكانات تركيبية ؛ ف « لاشك أن بناء البيت قد أرهف الاستعداد الطبيعي في اللغة للتفنن في التراكيب من تقديم وتأخير و حذف و ذكر الخ..(67).أو اللجوء إلى صور التوسع في المعاني والصرف و النحو(68) ،مما لا يجوز لغير الشاعر.

لقد كان فضاء البيت الشعري إذن محور إبداع الشاعر ؛ فهو يعمد إلى بذل ما في وسعه لكي يفرغ فيه طاقته.و بدهي أن تتركز العناية هنا على اللغة بجميع عناصرها.إن هذا الفضاء المقيد يفرض شروطا إبداعية خاصة تختلف عن تلك التي يقتضيها فضاء النثر المسترسل ذي الفصول المتصلة و الطويلة التي يجد فيها الكاتب نفسه طليقا : « يضرب يمينا وشمالا و يمدّ نفَسه تارة و يُقصره أخرى » (69). و بدهي أن تتسم الكتابة النثرية في مثل هذه الشروط بالسلاسة والوضوح و أن لا يضطلع فيها «التنظيم اللفظي» بالوظيفة نفسها التي ينهض بها في الجنس الشعري.

إن هذه الوشيجة القائمة بين مكونات الشعر الشكلية و السمات الأسلوبية اللغوية التي كشف عنها نقادنا القدامى ، أشار إليها النقد الأدبي الحديث، حيث يرى « غراهام هو» أن الشعربما له من تنظيم شكلي صارم مستقل عن معناه،يجذب إليه الإشعاع اللفظي « لذلك يطلب من الكلام في النظم أن يكون من نسيج لفظي أرق من نسيج النثر الذي يُقرأ دون كثير من الاهتمام المدقق..» (70).

2-5

يشكل « الغرض الشعري » أحد مكونات الشعر العربي سواء بوصفه «موضوعا» أو «شكلا أدبيا». و الغرض الشعري بهذا المعنى ذو تأثير واضح في الصياغة اللغوية ؛ فهو يلتقي مع معيار «البيت الشعري» في أن كليهما يساعد في الكشف عن خصوصية الأسلوب الشعري.

و إذا تجاوزنا عما يفرضه الغرض الشعري باعتباره «شكلا أدبيا» من سمات أسلوبية ضبطها القدماء كالمراوحة بين المعاني و الاستهلال و الخروج والانتهاء..الخ،واستحضرنا الغرض بوصفه موضوعا ، فإننا نجد لموضوعات الشعر العربي تأثيرا في الصياغة اللغوية المختارة، ذلك أن موضوعي المدح و الهجاء على سبيل المثال ، يمليان على الشاعر لونا خاصا من البناء اللغوي الذي يعتمد التأثير المركز والنفاذ إلى النفوس والسيرورة بين الناس.

و إذا كانت مكانة الشعر تتجلى في قوة تأثيره و سيرورته(71)و سرعة ولوجه(72)، فإن من مظاهر ذلك في المجتمع العربي ، إطلاق ألقاب على الأشخاص أو القبائل بألفاظ الشعر(73)،وهذا يبيِّن أن الطاقة الأسلوبية للشعر تتمثل في الصيغ التصويرية المركزة سواء أكانت ألفاظا مفردة أم مركبة. فالتأثير الشعري يكون بإحكام صنعة البيت والتوفيق في اختيار الألفاظ و الوقوع على « المثل السائر و الاستعارة الرائعة و التشبيه الواقع »(74). فقد امتدح الشاعر الذي يُكتفى بالبيت الواحد من شعره بل بنصف البيت بل بربعه(75).و لقد أصبحت سمة الإيجاز معيارا للتجويد يستخدمه النقاد في موازناتهم بين الشعراء، كتفضيل ابن جني لبيت أبي تمام على بيت للمتنبي اشتركا في معنى واحد، إذ كان أبوتمام قد « حازه في مصراع واحد »(76).

لقد وصفت « الأغراض» بأنها من أركان الشعر و أصوله[77] ومقاصده[78] التي بني عليها،و ليس قيامها في الأجناس النثرية إلا سمة عارضة .فقد ارتبطت بجنس الشعر وأصبحت من تقاليده المتوارثة من دون أن يكون لها أي صفة مرجعية أو محتوى حقيقي تصديقي ؛ فامرؤ القيس وهو الملك بن الملك اجتدى سعد بن الضبّاب بالشعر[79]، كما أن المرأة كانت في شعر الغزل أقرب إلى النموذج الفني منها إلى الشخصية الحقيقية.

و على الجملة كان «الغرض الشعري » مكونا من مكونات الشعر العربي، الذي يفسر كثيرا من ظواهره الأسلوبية.وبذلك أسهم في الكشف عن طبيعة الأسلوب الشعري الذي صارت سماته موضوع البلاغة والنقد.

3-5

ربما كان الفلاسفة المسلمون[80] أوضح من وضع الحدود بين النثر (الخطابة) والشعر في موروثنا النقدي والبلاغي ؛ فعلى الرغم من إقرارهم بوجود تشابه بين الشعر والخطابة في كثير من وجوه الاستخدام اللغوي المتسمة بالاتساع و التجوُّز، لما يحتاج إليه الخطيب في العادة من وسائل «التخييل» الضرورية في تحقيق الإقناع ، فإن وجوه الافتراق بينهما تظل واضحة في نظرهم ؛ فهم يرون أن الخطيب ينبغي له تجنب الإكثار من استعمال التشبيهات و الاستعارات وكل ما هو خاص بالشعر ، كما ينبغي أن يكون اختياره لها على أساس قربها إلى الأفهام و شهرتها حتى لا يقع في كلامه غموض أو غرابة اللذان يتسم بهما الشعر.

على هذا النحو تحدد وظيفة «التخييل»سمات الشعر المتمثلة في اللجوء إلى صور البديع بشكل لافت للنظر يثير التأمل الذهني والحس الوجداني.كما تحدد وظيفة «الإقناع»سمات الخطابة التي تعمد إلى

الاستعمال الحقيقي و المنطقي للغة،و لا تلجأ إلى الأسلوب الشعري إلا بضرب من الاقتصاد حرصا على إيقاع التصديق.و كما أن الشعر يتوخى بالإضافة إلى التخييل ، التأثير في سلوك الجمهور المتلقي ، من هنا حاجته إلى وسائل الإقناع ؛ فكذلك الخطابة في حاجتها إلى وسائل التخييل لإحداث الالتذاذ المصاحب للإقناع. و بذلك يحوز كل واحد منهما وظيفة الآخر و لكن في موقع ثانوي.

يمثل « التخييل» مكونا جوهريا في الشعر ؛ إنه الوظيفة التي تجعل الشاعر يلجأ إلى تكثيف وسائل التعبير الجمالي بصورة غير مألوفة قصد وضعنا قسرا في موضع الانتباه.و بهذا يفسر التخييل كثيرا من الظواهر الأسلوبية في الشعر.

إذا انطلقنا من أن للشعر ماهية ثابتة هي حقيقة وجوده ، من حيث هو جنس أدبي متميز بأسلوبه عن الأجناس الأخرى ، يعمد في المقام الأول إلى استثمار الإمكانات الأسلوبية لمستويات اللغة ؛فإننا نُقِرُّ بأن الشعر هو الجنس الأدبي الذي صدرت عنه معظم أصول البلاغة وسماتها.و تجدر الإشارة إلى أن الروابط التي يمكن إيجادها بين الشعر والبلاغة في تراثنا، لا تتنزّل منزلة التفكير المنظَّم في بلاغة الجنس الأدبي،بل هي تلك الروابط التي يسعى القارئ المعاصر إلى إعادة صياغتها .

إن وصفنا للشعر بأنه يشكل الجنس الأدبي الأكثر حضورا في صياغة أصول البلاغة العربية ومفهوماتها ، لا ينفي حضور أجناس الخطاب الأخرى ، ولكنه حضور يتم بواسطة الأسلوب الشعري الذي امتد إلى أجناس النثر و لم ينحصر في القصيدة.

على هذا النحو نرى أن تصور ابن جني البلاغي مدين في أصوله لماهية الأسلوب الشعري ، الذي كان يمثل بالنسبة إليه معيارا جماليا نموذجيا يجسد حكمة العربية وسماتها الإبداعية.

لاشك إذن أن هناك اختلافا واضحا بين قولنا إن البلاغة العربية مدينة في أصولها للشعر و بين وصفنا لها بأنها بلاغة « الجنس الأدبي » . فإذا كان الرأي الأول صحيحا ، من وجهة نظر هذه الدراسة ، فإن الرأي الثاني لا يمثل بالنسبة إلينا سوى « حلم » نقدي يوجه هذه القراءة في تراث ابن جني البلاغي ، و إلا فمن يجرؤ على ادعاء أن موروثنا البلاغي ، الذي نشأ مرتبطا بأصول النحو ، قد تجاوز حدود الجملة إلى التفكير في الأجناس الأدبية ؟ !

هوامش التأصيل النظري

1- (ص :19)

2- المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة . ج 1 .

3- تلخيص كتاب الشعر(ص :122-123)

4- تأويل مشكل القرآن(ص : 20-21)

5- محمد العمري ، المقام الخطابي و المقام الشعري في الدرس البلاغي(سال) العدد 5. 1991 .(ص :14)

6- دلائل الإعجاز (ص : 97)

7- ألفت كمال الروبي « الموقف من القص في تراثنا النقدي ».

* معطوف على عبارة « وتأملت النثر » في فقرة سابقة من الكتاب.

8- إحكام صنعة الكلام (ص :95-96)

9- نفسه (ص :208).

10- الموقف من القص في تراثنا النقدي (ص : 121)

11- نفسه (ص :148)

12- تجد هذه الملاحظة عند ابن خلدون في مقدمته. و قد أشار إليها أيضا باحثون معاصرون نذكر من بينهم :زكي مبارك و عبد الفتاح كيليطو و شكري عياد .

13- مرجع سابق (ص : 95).

14- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر و بيان إعجاز القرآن (ص :59)

15-المثل السائر،ج1 (ص : 96) و كتاب الصناعتين (ص :171)

16 - نستثني هنا إشارة ابن الأثير إلى أسلوب المقامة « المثل السائر » ج1 (ص :39) و إشارة ابن رشد إلى اختلاف المحاكاة القصصية عن المحاكاة الشعرية، في « تلخيص كتاب الشعر» (ص : 76-77). و انظر تحديد الحصري لبنية المقامة في «زهر الآداب» نقلا عن ألفت الروبي ، مرجع سابق (ص : 138). و كذلك إشارات الجاحظ الثاقبة إلى أسلوب النادرة ؛ و قد عرضتُ إليها بتفصيل في كتابي :« بلاغة النادرة » .

17 شكري عياد ، مشكلة التصنيف في دراسة الأدب، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد : 34. سنة 1993(ص :107)

18 - يتيمة الدهر ، ج1 (ص :25)

19 - أقصد بهؤلاء ، على سبيل المثال : الأصمعي و ابن سلام الجمحي.

20 – ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء (ص : 80)

21 – عيار الشعر (ص :7-9)

22– نقد الشعر(ص : 58)

23 – أمجد الطرابلسي ، نقد الشعر عند العرب حتى أواخر القرن الخامس (ص : 119)

24– يرى عبد الحكيم راضي في كتابه « نظرية اللغة في النقد العربي » أن النقاد القدامى تصوروا نمطا مثاليا تنحرف عنه اللغة الأدبية. كما أنه قد جاء في كتاب ألفت الروبي « نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين » أن هؤلاء تناولوا لغة الشعر بمقارنتها مع لغة العلم (البرهان) و لغة الخطابة .

25- ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة (ص : 288)

26- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، (ص : 11-28)

27 – أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة ، جII (ص : 136)

28 – نفسه.

29 – أبوعبيدة ، مجاز القرآن ، ج1 (ص :18)

30– أحمد يوسف ، بنية الخطاب البلاغي و سلطة النص الغائب « القراءة بالمماثلة» (سال). عدد : 7 . 1992(ص : 67)

31– إعجاز القرآن (ص : 159)

32– نفسه.

33 – أنظر على سبيل المثال كتابي : « بيان إعجاز القرآن » للخطابي ،و « النكت في إعجاز القرآن» للرماني ضمن : « ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ».

34– التصوير الفني في القرآن (ص : 34)

35– G.Genette, - « La Rhétorique restreinte » in communication ,N° 16.

و أنظر أيضا كتاب « مقولات بلاغية في تحليل الشعر» ، مطبعة المعارف ، الرباط ،الطبعة الأولى، 1993.

36- نجد هذا التطابق بين اللغة الأدبية و لغة الشعر في تحديد صاحبي « نظرية الأدب» (ص :22-23 و 186).

37- D.Lodge, From The Novelist' s Medium and the Novelist 's Art in , Essays in Stylistic Analisis. Ed, by Howauds.Babb.(p : 50-61)

38- الكلمة في الرواية(ص :9)

39- نفسه (ص : 10)وانظر أيضا الصفحات الآتية :33 و 107و 154و 220 و 242. والحق أن معظم الكتاب يتمحور حول هذه الفكرة.

40- من المعروف أن « باختين» ارتاب في الأسلوبية المبنية على اللسانيات البنيوية ، وبذلك فتح الباب للظواهر السياقية التداولية.أنظر كتابه المذكور و أيضا كتابيه : « الماركسية و فلسفة اللغة » و«شعرية دويستفسكي».

41- غراهام هو، مقالة في النقد (ص : 135)

42- نقلا عن «ديفيد ديتشس» ، مناهج النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق، (ص : 164)

43- نفسه (ص : 158)

44- سعد مصلوح، الأسلوب(ص : 54)

45- نظرية المنهج الشكلي(ص : 43)

46- ما الأدب (ص : 8)

47- غراهام هو ، مرجع سابق (ص : 122)

48- فيكتور شكلوفسكي، الفن باعتباره تكنيكا ، عيون المقالات، العدد1. 1986(ص : 112)

49- رينيه ويليك و أوستين وارين ، نظرية الأدب (ص : 22-23)

50- الأسلوب (ص : 62)

51- قضايا معاصرة في الأدب والنقد (ص : 171)

52- المرزوقي ، مرجع سابق(ص : 19)

53- أبو حيان التوحيدي ، المقابسات (ص : 153)

54- ابن رشيق، العمدة ، ج1 (ص : 116)

55- المقابسات (ص : 55)

56- عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة(ص : 54)

57- قدامة بن جعفر(ص : 58 و 62)و ابن سنان (ص : 272) و المرزوقي (11-12)

58- المثل السائر ، الجزء الرابع بعنوان « الفلك الدائر على المثل السائر » (ص : 310)

59- المرزوقي ، مرجع سابق (ص : 11- 12)

60- دلائل الإعجاز (ص : 162)

61- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة (ص : 175)

62- تلخيص كتاب الشعر (ص : 73)

63- المقدمة (ص : 569)

64- حاول شكري عياد في دراسة له بعنوان « جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي و الخبرة الشعرية» استخلاص نماذج من الوحدة في القصيدة العربية. أنظر : مجلة فصول. المجلد 6 . العدد : 2 . القاهرة . 1986.

65- رسالة في الفرق بين الشاعر و المترسل (ص : 596- 597) و قد أورد المرزوقي هذا النص بتغيير طفيف، مرجع سابق (ص : 18- 19)

66- ابن أبي الحديد ، الفلك الدائر (ص : 305)

67-شكري عياد ، موسيقى الشعر (ص : 106- 107)

68- تمام حسان ، الأصول (ص : 79- 80)

69- ابن أبي الحديد ، مرجع سابق (ص : 306)

70- غراهام هو ، مرجع سابق (ص : 126- 127)

71- العمدة ، ج1 (ص : 77)

72- نفسه (ص : 47)

73- نفسه (ص : 80)

74-نفسه (ص : 122)

75- طه أحمد إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي (ص : 62)

76- الفسر ،ج1 (ص : 80)

77- العمدة ،ج1 (ص : 120)و قواعد الشعر (ص : 35- 37)

78- ابن أبي الحديد ، مرجع سابق (ص : 308- 309)

79- نفسه.

80- ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (ص : 196 و197 و 200 و 203و 204 و 209).

القسم الأول

جماليات اللغة وتأصيل البلاغة

الفصل الأول

البلاغة وحكمة اللغة العربية

1- حكمة اللغة العربية .

قرر ابن جني في مواضع كثيرة [1] من كتابه «الخصائص» بأن غرضه الأساس إظهار وجوه حكمة اللغة العربية وشرفها. وقد يبدو للوهلة الأولى أن هذه الغاية الواضحة في هذا الكتاب الموجه للبحث في الأصول، أعني أصول نحو العربية لن تمتد إلى مصنفاته الأخرى، خاصة تلك التي عُني فيها بشرح الأشعار وتوجيه القراءات. والحق أن هذا الإحساس قد يصدق إذا ما نظرنا إلى هذه المصنفات معزولة عن بعضها، أما إذا اعتبرناها تراثا واحدا متماسكا، فلاشك أنه سيكون للغاية السالفة الذكر مكان ما في جميع هذا التراث.

يشعر قارئ ابن جني أنه شغوف باللغة العربية مقدِّر لحكمتها ؛هذا الإعجاب الشديد الذي أظهره في معظم أبواب كتابه «الخصائص» والذي لم يتخلَّف عن ذكره في مؤلفاته الأخرى، ليس إلا ترجمة علمية لإعجاب أصحاب اللغة أنفسهم بلغتهم « والمروي عنهم في شغفهم بلغتهم وتعظيمهم لها واعتقادهم أجمل الجميل فيها أكثر من أن يورَد» [2]. وما أعنيه بالترجمة العلمية،أن ابن جني حاول الخوض في تفسير أسرار هذا الشغف الكامن في إحساسهم بلطف صناعتهم في هذه اللغة «وما

فيها من الغموض والرقة والدقة» [3] ؛ فكان تفسيره صياغة لجملة من المبادئ والأصول التي تعبر عن «خصائص الحكمة» في هذه اللغة وما نيط بها «من علائق الصنعة» [4].

لم يكن إذا نظر ابن جني في اللغة العربية وبحثه عن خصائصها مجردين عن وصفه لها بالحكمة،فقد اقترن تأويله لظواهر اللغة بالكشف عن إعجابه بها.من هنا كان النزوع نحو إظهار وجوه الحكمة، الغاية التي وجّهت ابن جني في معظم الأبواب التي عقدها في كتابه «الخصائص» وكان خلف جملة من المبادئ التي تنبّه لها في اللغة العربية، من ذلك على سبيل المثال،مبدأ الاشتقاق الأكبر،الذي يفسر دواعي ذكره له قائلا : «فهذا أمر قدّمناه..ليرى منه غَور هذه اللغة الشريفة،الكريمة اللطيفة،ويُعجَب من وسيع مذاهبها،وبديع ما أمِدّ به واضعها ومبتدئها» [5].

وهو في سعيه نحو إثبات هذه الحكمة،لم يعترضه إشكال أصل المواضعة،أهي توقيف من الله أم اصطلاح بشري، ما دام مؤمنا بحكمة هذه اللغة التي تجسد قدرة الله سبحانه وفضيلة البشر في الآن نفسه «.. فإن كان وحيا أو ما يجري مجراه فهو أنبه له ، وأذهب في شرف الحال به،لأن الله سبحانه إنما هداهم لذلك ووقفهم عليه،لأن في طباعهم قبولا له،وانطواء على صحة الوضع فيه،لأنهم مع ما قدّمناه من ذكر كونهم عليه في أول الكتاب من لُطف الحس وصفائه،ونصاعة جوهر الفكر ونقائه،لم يُؤْتوا هذه اللغة الشريفة، المنقادة الكريمة،إلا ونفوسهم قابلة لها، مُحِسَّة لقوة الصَّنعة، معترفة بقَدْر النعمة عليهم. بما وُهب لهم منها..» [6].

كان ابن جني يدرك أن هذه اللغة التي يخوض في مسالكها تتنطوي على خصائص الحكمة واللطف والصنعة بحيث « لا يكاد يعلم بُعدُها ولا يحاط بقاصيها » [7]، فكثير من خصائص اللغة العربية « غور..لا

ينتصف منه ولا يكاد يحاط به» [8]، ولأجل ذلك كانت محتاجة « إلى فقاهة في النفس ونصاعة من الفكر ومساءلة خاصية » [9].

إن الحكمة القائمة في هذه اللغة لا تتجلى إلا للمتأمل الحاذق. هنا تبرز الحاجة إلى التأويل لإظهار وجوه هذه الحكمة،لكنه ليس ذلك التأويل المتعجرف ، بل التأويل الذي يأخذ بأسباب الصنعة والملاطفة.والحاجة إلى التأويل تستدعيها غاية إظهار النظام المحكم للعربية.

ولكن ما المقصود بالحكمة عند ابن جني؟

1-1 اللغة والصفة الإبداعية.

يترادف لفظ «الحكمة» مع ألفاظ أخرى تدل جميعها على الإتقان والصنعة وإن ظل لفظ «الحكمة» يوحي بدلالات تتجاوز الأشياء المادية الملموسة إلى ما تنطوي عليه من أسرار خفية وأغراض دقيقة ذات عُلقة بقدرة الصانع.فاللغة الموصوفة بالحكمة نظام ذو صنعة دقيقة يرتبط بوجود صانع مبدع يقف خلف هذا العالم الغامض الذي يواجهه المتأمل الحاذق.ذلك أن الكشف عن مظاهر الصنعة والإبداع في اللغة ليس إلا وجها آخر لإثبات عظمة الله وحكمته في الموجودات.وربما أفضت بنا مناقشة لفظ «الحكمة» على نحو ما تردد في كتابات ابن جني،إلى نتائج تفيدنا في بناء تصوره لعلاقة الشعر باللغة،وهي القضية التي احتلت حيزا مهما في محاور التفكير الأسلوبي المعاصر.

لقد نظر ابن جني إلى اللغة العربية باعتبارها إبداعا ؛فهي تمتلك من الخصائص التعبيرية ما يجسد «صنعتها» و «دقتها» و «غموضها».هذه النعوت التي تثبت أن ابن جني يسعى إلى إظهار الخصائص الفنية للغة العربية.والحق أن الوعي بهذه الخصائص يعد وسيلة منهجية لإدراك طبيعة لغة الشعر ؛فالشعراء يتعاملون مع أداة عامة لها إمكاناتها التعبيرية

والجمالية،ولعله أن يكون مفيدا الرجوع إلى هذه الإمكانات،على نحو ما تقصاها ابن جني،حتى ندرك نوع العلاقة التي يقيمها الشاعر مع اللغة التي يرجع إليها، وهي العلاقة التي استأثرت بالأسلوبية المعاصرة، التي اقترحت مجموعة من الصيغ النظرية الضابطة لمعيار عام ومجرد في تحديد لغة الشعر.

وإذا كان البحث في تراث ابن جني عن قاعدة عامة ضابطة للشعر، على نحو ما قام به بعض الدارسين المعاصرين، لن يحوز أي اهتمام في هذه الدراسة، فذلك لأني أعتقد أن ابن جني لم يكن منصرفا إلى صياغة تعميمات من قبيل تعميمات الأسلوبيين المحدثين الذين كانت لهم، من دون شك، أسئلة مختلفة عن تلك التي طرحت على علمائنا الأسلاف. ولكن هذا لا يمنع أن يلتقي تفكير ابن جني بالتفكير الأسلوبي المعاصر،غير أن ذلك لن يكون أكثر أهمية، بالنسبة إلى هذه الدراسة، من اختلافه عنه.

إن المبادئ التي صاغها ابن جني ،ناعتا إياها بأنها مذاهب العرب في الكلام،لا تنحصر أهميتها في إدراك نوع العلاقة بين لغة الشعر واللغة الطبيعية، وإنما تتعدى ذلك إلى فهم ما يجري في اللغة العربية من مظاهر الإبداع الدالة على حكمتها ؛ فتأمل ابن جني للغة العربية، لم يعر عن التنبيه على «قوة نظر» أصحابها و «لطف استشفافهم وتصفحهم»[10]. وذلك حتى فيما يتصل بظواهر لغوية يسيرة لا تنبئ عن قدر من الحكمة يستوجب الذكر، مثال ذلك،اختلاس الحركة أو حذفها واختلاف جهات الكلام نصبا ورفعا،حيث يقول : «هل هذا ونحوه إلا لإنعامهم النظر في هذا القدر اليسير المحتقر من الأصوات فكيف بما فوقه من الحروف التوامّ، بل الكلمة من جملة الكلام» ويضيف قائلا : «هل هذا إلا أدلّ شيء على تأملهم مواقع الكلام، وإعطائهم إياه في كل موضع حقه وحصته من الإعراب عن ميزة وعلى بصيرة.وأنه ليس استرسالا ولا ترجيما» [11].

إن مثل هذه الإقرارات تؤكد طبيعة نظر ابن جني للغة، وهو نظر محكوم بتلك الغاية التي أشرنا إليها سابقا،أعني إثبات أن للعربية نظاما محكما يدل على عبقرية أصحابها وعظمة واضعها.غير أن هذه الغاية ستقود ابن جني إلى الكشف عن جوانب إبداع حقيقية في هذه اللغة،بحيث يجوز لنا أن نرى في تعليلاته وتأويلاته للغة،خطوة نحو استجلاء خصائصها في التعبير الجمالي ؛أي إن مفهوم اللغة الطبيعية لا يعني وجود لغة عارية من المقومات الجمالية. فقد يتأتى شيء من ذلك على سبيل التجريد.

إن اللغة الطبيعية التي اضطلع ابن جني باستقصاء خصائصها،لا يصح أن توضع في تعارض مع الشعر ؛فهي تملك من الإمكانات الجمالية ما يكفل لها أن تكون ذات صفات إبداعية. ولكن ينبغي أن نبقى على ذُكْر من أن الشعر هو شكل من أشكال الإبداع في هذه اللغة، وبذلك فهو يستمد منها ويمدها في الآن معا. وبناء على هذه الفكرة، نرى أن كثيرا من الخصائص الفنية التي وقف عليها ابن جني في اللغة العربية تجري على الشعر. وقد يكون هذا أمرا طبيعيا بالنسبة إلى علمائنا القدامى الذين تعاملوا مع اللغة في استخدامها الأدبي الرفيع [12]. غير أن الشعر يظل محتفظا بخصوصيته التي كان ابن جني واعيا بها.

ليست اللغة الطبيعية إذن في الجهة المقابلة للشعر، وليست تجريدا في درجة الصفر من الإبداع، يقول ابن جني : «وكلام العرب كثير الانحرافات ولطيف المقاصد والجهات،وأعذب ما فيه تلفته وتثنيه» [13]. وقد يكون لقول سيبويه «وليس شيء مما يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها» تأثير ما في المنحى العام الذي سينهجه ابن جني في تأويل اللغة.فمما يومئ إليه هذا القول،أن للغة العربية نظاما ينبغي التنبه إليه وردّ كل ما هو خارج عنه إليه بما يسميه ابن جني «ملاطفة الصنعة» حيث يقول

في هذا الباب : «وذلك أن ترى العرب قد غيرت شيئا من كلامها من صورة إلى صورة، فيجب حينئذ أن تتأتّى لذلك وتلاطفه، لا أن تخبطه وتتعسفه» [14]. إنه يرى ما يظهر في اللغة من تغييرات يقتضي التعليل والتأويل بضرب من الحذق حتى ينسجم مع النظام اللغوي ؛ ذلك هو المنحى الذي طبع تأويلاته للاستعمالات اللغوية النادرة أو التي تشذ عن القواعد الأصلية.

ولعل الحرص الشديد على التأويل، يرتد إلى اعتقاد ابن جني وغيره من علماء اللغة القدامى في حكمة اللغة العربية وعبقريتها،وأن ما يطرأ عليها من تغييرات تشذ بها عن النظام اللغوي له وجه يمكن التأتّي له وتعليله ورده إلى الأصل.على هذا النحو،أصبح التعليل وسيلة لإظهار حكمة اللغة وخصائصها الجمالية التي تتجلى فيما اصطلح عليه ابن جني ب «الانحرافات» و «لطف المقاصد» و «التلفت» و «التثني»،وهي ألفاظ تكشف عن وعيه بجمالية اللغة التي يستعملها المتكلم العربي لأداء أغراض تضاف إلى حاجته الأولية في التواصل.ولا بأس أن نورد هنا المثال اللغوي الذي كان وراء وصفه للغة العربية بتلك الألفاظ الدالة على هذا الوعي.

يقول عن قراءة العامة :«فلا ينازعَنَّك في الأمر» : « أي فأثبت على يقينك في صحة دينك ولا تلتفت إلى فساد أقوالهم،حتى إذا رأوك كذلك أمسكوا عنك ولم ينازعوك،فلفظ النهي لهم ومعناه له،صلى الله عليه وسلم.مثله قولهم : لا أرينك ها هنا،ألا ترى أن معناه :لا تكن هنا فأراك؟ فالنهي في اللفظ لنفسه،ومحصول معناه للمخاطب..» [15]. ووجوه جمالية العربية كثيرة سنقف عليها في هذا القسم، غير أننا نروم هنا إثبات أنه كان لتعليلات ابن جني وتأويلاته للغة أثر في الكشف عن إمكاناتها الأسلوبية،وإن كان لا يحصر الحكمة في المقومات الجمالية،بل إنه يعمل

على تقصيها في ظواهر لغوية لا صلة لها بالتعبير الجمالي كما نفهمه اليوم،مثل «قياس الغلة»،وهو نوع من حمل الفرع على الأصل لضرب من الشبه غير العلة التي علق عليها الحكم في الأصل،بل هو نوع من الشبه اللفظي [16].إن ابن جني يرى في هذا النوع من القياس ضربا من التصرف اللغوي الدال على الحكمة وهو يرجع ذلك إلى «كثرة هذه اللغة وسعتها،وغلبة حاجة أهلها إلى التصرف فيها،والتركُّح في أثنائها،لما يلابسونه ويُكثرون استعماله من الكلام المنثور،والشعر الموزون،والخطب والسجوع» [17].

استخدم ابن جني مجموعة من الوسائل التأويلية لإدراك أصول اللغة العربية والاستدلال على حكمتها مسترشدا بقول سيبويه الآنف الذكر.وقد احتل حديثه عن التعليل وأنواع العلل حيزا عريضا من كتابه «الخصائص» [18]،حتى ليجوز القول إنه كتب فصلا طويلا يطرح فيه إشكال التأويل النحوي وطرقه،وهو ما يثبت أن تعامل النحاة القدامى مع اللغة كان خاضعا لمجموعة من القواعد المتماسكة.

يرى ابن جني أن التعليل النحوي صياغة جديدة لما كان يتردد على ألسنة أصحاب اللغة أنفسهم كما تشهد بذلك الروايات [19]،بل إن تعليل النحاة ليس إلا بيانا لما قام في نفوس المتكلمين وعقولهم كما قال الخليل بن أحمد [20].هكذا يصير الكشف عن العلة نوعا من بيان حكمة العرب.والمهم هنا هو أن التعليل كان يفسح المجال لاحتواء النظام اللغوي لاستعمالات لغوية نادرة،خاصة تلك التي ارتبطت بالقراءات القرآنية والشعر والأمثال والأقوال المأثورة.وهذا أجدى من القول إن تعليلات النحاة كانت تسويغا لأخطاء أصحاب اللغة.ولعله أن يكون جديرا بالملاحظة الإشارة إلى أن ابن جني لم يكن يخطئ مستعملي اللغة أو يصف كلامهم باللحن مهما اجترءوا على تراكيب اللغة،وهذا راجع

أساسا إلى أن تفكيره لا يمكن فصله عن السياق المعرفي للثقافة العربية الإسلامية.

وإذا كان بعض الباحثين المعاصرين قد ارتاب في تأويلات النحاة، فإن بعضهم الآخر رأى، من منظور تاريخي، أن التأويل النحوي أداة هامة من أدوات بناء العلم ذاته، بل إنه يتجاوب مع التصور المعرفي الإسلامي الذي يرى أن كل معلول لابد له من علة. من هنا وجب التعليل سعيا لاكتشاف الحكمة والغاية، وأصبح من بدهيات الثقافة العربية الإسلامية، أن العالم (واللغة جزء منه) مخلوق محدث لعلة وغاية يتحتم على الإنسان اكتشافها لفهم وظيفته ودوره فيه [21]. على هذا النحو يتجاوب البحث عن الحكمة في اللغة عند ابن جني مع بحث كل فرد مسلم عن الحكمة في موجودات العالم الدالة على وجود الله وعظمته. وهو ما سنلاحظ امتداده في التفكير البلاغي الذي تناول القرآن الكريم، حيث كان لمنزلة هذا النص الديني المعجز من نفوس المسلمين أثر في طبيعة تحليلهم، إذ لم يكتفوا بالوصف على نحو ما صنعوا بإزاء الشعر، بل غاصوا في دقائق اللغة وكشفوا عن معانيها البلاغية، ولذلك رأى بعض الباحثين أن هناك بلاغتين في تراثنا [22]؛ كان المفسر يُقبِل على النص القرآني مؤمنا بكماله، بينما كان الناقد يقبل على النص الشعري بكبرياء.

إن الإيمان بإعجاز القرآن الكريم والاعتقاد في حكمة اللغة لا يجوز لهما إلا أن يمنحا نوعا من النظر القائم على التأويل والاستدلال وتوخي الأسرار، ترى ذلك واضحا في كتابي «دلائل الإعجاز» لعبد القاهر و«الكشاف» للزمخشري، وإن كان الأول قد احتوى من الشواهد الشعرية ما كاد يغطي على عدد آي القرآن الكريم. ومع ذلك فإن الغاية التي رسمها عبد القاهر لكتابه، والمتمثلة في البحث عن معيار الإعجاز هي التي سوَّغت له تقديم ذلك الضرب من التحليل الذي لا يكتفي بالوصف

العام بل يذهب بعيدا في الاستدلال[23]. وليس البحث عن دلائل الإعجاز إلا وجها آخر للبحث عن دلائل الحكمة في اللغة العربية عند ابن جني، حيث تقوم المبادئ المستخلصة من طول تأمله الدقيق لهذه اللغة دليلا على عبقريتها.

وبموازاة هذا الإعجاب الشديد باللغة العربية، أعجب ابن جني بشعر المتنبي ليثمر هذا الإعجاب شرحا لا يشذ عن منهجه في تأويل اللغة العربية والكشف عن أسرارها، بل إنه ليعد تطبيقا لما أجمله في كتابه «الخصائص» من مبادئ. إن ابن جني الذي لم ير للمتنبي نظيرا « في معناه و لا مجريا إلى مداه »[24] سينبري إلى الكشف عن وجه الإبداع في شعره. ومرة أخرى ستسعفه أداة التأويل في إظهار «محاسنه» و «بدائعه» بل وإثبات أن خروجه عن العربية ليس إلا في الظاهر، وكأنه يريد أن يقول لأولئك الذين يتعاملون مع الاستعمال اللغوي بمقتضى القواعد النحوية الضيقة إن للعربية مسالك ومذاهب تتسع للشعراء في اجترائهم و شجاعتهم ؛ فحسبنا أن نمتلك دراية بهذه اللغة. وابن اجني يومئ هنا إلى خصائص العربية و إمكاناتها التعبيرية والجمالية و ما تسمح به للمتكلم من أساليب.

إن استقصاء دلائل الحكمة في اللغة العربية الذي تنزَّل المنزلة الأولى في كتاب «الخصائص» الذي عقده ابن جني، كما يقول هو نفسه، «للتنبيه على شرف هذه اللغة »[25]، سيظل مبدأ مرعيا في جميع كتاباته. ولأجل هذا أمكننا القول إنه كان يصدر عن هذه الغاية البعيدة في تأويله للغة سواء في استخدامها الطبيعي أو عندما تبدع في أحوال خاصة لأغراض جمالية وبلاغية. و لقد أفضى به ذلك إلى استصفاء مجموعة من السمات الفنية المرتبطة باللغة العربية باعتبارها لغة جماعية، وهذا لا يعني أن جنس الشعر لم يسهم في صياغة أصول البلاغة في تراث ابن جني، ولكن

الذي نعنيه في هذا المقام ، أن النظر في مقومات الشعر كان جزءا من التفكير العام في خصائص التعبير الجمالي في اللغة العربية . و ما نتوخاه في هذا القسم من هذه الدراسة ، هو أن نقدم نتائج تفكير ابن جني البلاغي في خصائص هذه اللغة الطبيعية ؛ فللغة العربية خصائصها التي تتجاوز أي نموذج عقلي مجرد أو نظام من القواعد الثابتة. إننا نسعى هنا إلى الوقوف على الإمكانات التعبيرية للغة ، أي الوسائل التي يملكها الجهاز اللغوي نفسه لأداء معان تتجاوز الأغراض الأولية [26].

2-1 الاستعمال والتقدير.

عقد ابن جني في كتابه «الخصائص» بابا في الفرق بين تقدير الإعراب وتفسير المعنى ،بيَّن فيه أن التقدير النحوي للعبارة المستعملة يختلف عن تفسير معناها ، وكأنه يضع الفرق بين نوعين من التفسير : التفسير الدلالي والتفسير النحوي.وإذا كانت غاية الأول متمثلة في رد العبارة إلى وجهها المنطقي المقبول،فإن غاية الثاني تتمثل في ردها إلى النظام اللغوي. وهذا يعني أن مسألتي التفسير والتقدير تتصلان بالعبارات التي تخالف الأصل النحوي قليلا أو كثيرا.وربما كان مصطلح «التمثيل» الوارد عند سيبويه مسعفا لنا في تبين الإشكال الذي يطرحه ابن جني ؛ففي دراسة معاصرة لمفهوم «التمثيل»في كتاب سيبويه، لاحظ «شكري عياد» أنه أنواع ثلاثة :

– عبارة تشبه العبارة المستعملة من حيث القياس،ولكنها لا تستعمل.

– عبارة تستقيم مع القياس، بخلاف العبارة المستعملة ويمكن استعمال العبارة القياسية وإن لم تستعمل في هذه الحالة بالذات.

–عبارة أقيس من العبارة المستعملة،وهي مع ذلك لا تستعمل [27].

إن «التمثيل» قاعدة إجرائية ومنهجية عند النحاة،وهو يوضع مقابلا للكلام المستعمل ليدُلَّ على ما يصنعه النحوي بالتراكيب المخالفة للأصل النحوي،ذلك أن سيبويه-فيما يقول الباحث-لم يستخدم هذا الإجراء إلا في هذا النوع من التراكيب. و«الذي يمكننا استخلاصه هو أن « الممثل به» ترجمة نحوية (أي ملتزمة حدود النحو) لتعبير مستعمل (خارج قليلا أو كثيرا عن هذه الحدود) والتمثيل هو الإجراء الذي يقوم به النحوي في هذه الترجمة.هذا هو المفهوم الثابت للتمثيل والممثل به » (28).

إن الخلاصة المنهجية التي انتهى إليها الباحث من قراءته الأسلوبية لكتاب سيبويه هي التي تعنينا في المقام الأول ،ذلك أن ثنائية «العبارة المستعملة» و «التمثيل» تسمح باعتبار « الفعل اللغوي في حد ذاته نشاطا مبدعا عند الإنسان العربي ،فهو يتجاوز الأداء المجرد الذي يعبر عنه النحوي بالتمثيل» (9(2) . ولا شك أن هذه النتيجة ذات أهمية بالغة في الكشف عن أحد مبادئ التفكير الأسلوبي والبلاغي في تراثنا النحوي ؛وكأن تقديرات النحاة وسيلة لاستجلاء ما تحمله اللغة من سمات الإبداع .وهذا هو نفسه ما نتوصل إليه في تأملنا فيما أجراه ابن جني من تقديرات نحوية أو تفسيرات دلالية لبعض العبارات المستعملة التي تتسم بنوع من المخالفة للأصل النحوي ،من هذه العبارات :

-أهلك والليل .

-كل رجل وصنعته .

-ضربت زيدا سوطا .

-أنت وشأنك .

ولتوضيح ما أقره ابن جني بصدد هذه العبارات ،نرسم هذا الجدول المستخلص من الباب الذي عقده لها :

العبارة المستعملة	تفسير المعنى	التقدير النحوي
أهلك و الليل	ألحق أهلك قبل الليل	ألحق أهلك وسابق الليل
أنت و شأنك	أنت مع شأنك	أنت و شأنك مصطحبان
كل رجل و صنعته	كل رجل مع صنعته	كل رجل و صنعته مقرونان
ضربت زيدا سوطا	ضربت زيدا سوطا	ضربت زيدا ضربة سوط

يكشف التقدير النحوي أن الاستعمال اللغوي نشاط إبداعي،الأمر الذي قد يفضي إلى القول إن «الإبداع كامن في طبيعة اللغة العربية نفسها» [30].ومثل هذه النتيجة تزكي التصور الذي نصدر عنه وهو أن اللغة في ذاتها إبداع جمالي ؛ أي إنها تنطوي على أسرار الصنعة وخصائص الحكمة،وبذلك فالشاعر لا يواجه مادة ساذجة عارية من مقومات الإتقان.

إن تقابل الاستعمال اللغوي والتقدير النحوي في موروثنا من التفكير اللغوي،لا يقدم لنا مبدأ من مبادئ التفكير البلاغي القديم فقط،ولكنه يساعدنا في بناء تصور أسلوبي للشعر يراعي الإطار المعرفي الذي صدر عنه أسلافنا،ذلك أن وصف اللغة بأنها إبداع جمالي في ذاتها،من شأنه- كما أقررنا في فقرات سابقة- أن يدفعنا لإعادة النظر في العلاقة بين الشعر واللغة.

إن الأهمية التي يحظى بها عمل ابن جني،يتمثل فيما استخرجه من سمات أسلوبية من ظواهر لغوية كانت تبدو عارية من أي صفة فنية،وابن جني بذلك إنما كان يطوّع المادة اللغوية لتدخل حقلي البلاغة والأسلوب.

* * *

لم يكن إذن القول بحكمة اللغة سوى اعتراف بما تختزنه (هذه اللغة) من طاقة إبداعية تجلت في مجموعة من الخصائص الفنية والأساليب البلاغية التي اضطلع الشعراء باستخدامها. ولعل مفهوم «شجاعة العربية» الذي أفسح له ابن جني حيزا كبيرا في كتابه «الخصائص» أن يمثل الأصل الجمالي الذي يكشف عن الصفة الإبداعية الكامنة في اللغة العربية، ذلك أنها تضع بين يدي الشاعر إمكانات لغوية غنية لصوغ تعبيرات تتجاوز القواعد القياسية، وفي هذا تتجلى مرونتها وشجاعتها، وإن شئت قلنا : لقد أثبتت العربية، بما تملكه من طاقة كامنة لإبداع علاقات لغوية لا تتقيد بنظام القواعد الأصلية، أنها نسق لغوي ينطوي على إمكانات جمالية ؛ فالشاعر يواجه نظاما لا يعرى من مقومات البلاغة، ومهمته تكمن في كيفية تعامله مع هذا النظام بأداته المرنة. ولا شك أن الشعر بنظامه المتميز سيصبح الحقل الأنسب لتجسيد «شجاعة العربية».

هوامش الفصل الأول

1- ج 1(ص : 1 و 2 و 32 و 68 و 78).اعتمدت في الجزء الأول من كتاب الخصائص على الطبعة الثالثة.1986.

2- نفسه (ص :243).

3- نفسه.

4-نفسه (ص :1)

5- نفسه (ص :18).

6- نفسه (ص :239-240)

7 - نفسه،ج 2 (ص :166)

8- نفسه (ص :(145)

9- نفسه،ج 3(ص :319)

10-الخصائص،ج 1 (ص :79)

11-نفسه (ص :76و77)

12 - يلاحظ أن النحويين استمدوا قواعدهم من اللغة الأدبية الممثلة في لغة الشعر بشكل خاص .

13 - المحتسب،ج2 (ص :86)

14-الخصائص،ج2 (:470).

15 - المحتسب، ج 2 (ص :86)

16- الخصائص، ج 1 (ص.213-215) وانظر هامش رقم 2 (ص.213).

17- الخصائص،ج 1 (ص :216).

18- نفسه،أنظر الصفحات :من 145إلى215 ومن 238إلى 251.

19-نفسه (ص : 251).

20- أورد تمام حسان نص الخليل في كتابه « الأصول» (ص : 177).

21- نصر أبو زيد،التأويل في كتاب سيبويه، ضمن مؤلفه « إشكاليات القراءة وآليات التأويل» (ص : 188)

22 -مصطفى ناصف،« بين بلاغتين» ضمن أعمال ندوة « قراءة جديدة لتراثنا النقدي»،كتاب النادي الأدبي الثقافي.جدة.1990.

23- دافع عبد القاهر الجرجاني عن هذه الفكرة في «دلائل الإعجاز».انظر على سبيل المثال : (ص : 37).

24-الفسر،ج 1 (ص :20).

25- الخصائص،ج 1(ص : 78).

26- شكري عياد، اللغة والإبداع (ص :5-6).

27 -نفسه (ص :106).

28 -شكري عياد، قراءة أسلوبية في كتاب سيبويه،ضمن أعمال ندوة «قراءة جديدة لتراثنا النقدي» (ص :808).

29-نفسه (ص. 812).

30-نفسه .

الفصل الثاني

«شجاعة العربية» والأصل الجمالي للغة

1- شجاعة العربية.

استخدم ابن جني مصطلح « شجاعة العربية» لوصف ما قد كان عبر عنه ابن قتيبة ب «مجازات الكلام» : « و للعرب المجازات في الكلام ومعناها : طرق القول ومآخذه.ففيها الاستعارة، والتمثيل، والقلب، والتقديم والتأخير، والحذف» [1]. وهذا الذي ذكره ابن قتيبة هنا هو الذي ردده ابن جني -مع تغيير طفيف- في باب «شجاعة العربية» حينما قال : «اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف» [2]. ولن نذهب بعيدا لو قلنا إن الجاحظ استخدم تعبيرا قريبا لما يعنيه ابن جني بالشجاعة، حيث يقول، «وللعرب إقدام على الكلام، ثقة بفهم أصحابهم عنهم» [3].

فماذا يمكن أن نفهم من استخدام ابن جني لمصطلح «شجاعة العربية» في وصفه لمجموعة من إمكانات التعبير في اللغة العربية؟

إن مفهوم مدلول «شجاعة العربية»، باعتباره أصلا جماليا وبلاغيا، يقتضي أن نعرض بالتحليل لمجموعة من المفهومات الأساس في تصور ابن جني اللغوي، وهي مفهومات ذات عُلقة بالجانب الجمالي للغة، أو بتعبير آخر، إنها تسمح بالكشف عن طبيعة اللغة عندما تُستخدم لأغراض جمالية، وتمكننا من إدراك السبل التي يتحقق بها وجهها الإبداعي.

1-1 الأصل والفرع.

الأصل المقصود هنا هو أصل القاعدة أو القاعدة الأصلية، والفرع هو القاعدة المشتقة من القاعدة الأصلية، يقول تمام حسان : «إن اللغة لا تتسم بالاطراد المطلق ومن هنا جرد النحاة أصل وضع الحرف وأصل وضع الكلمة وأصل وضع الجملة وكذلك جردوا أصل القاعدة ليميزوا بين القواعد الأصلية والفرعية . .إن أصول القواعد هي القواعد التي لا تقيدها الشروط كرفع الفاعل والمبتدأ ،أو تقديم الفعل على الفاعل ، وكون الفاعل اسما وكون المبتدأ معرفة الخ . والقواعد الفرعية عدول عن هذه القواعد »(4) .

يتمثل نسق اللغة العربية في قواعد نمطية هي أصل الوضع في التعبير عن الأغراض وتحقيق التواصل ،غير أن هذا النسق يتسع لقواعد فرعية تحولت من القاعدة الأصلية بواسطة مجموعة من المسالك الموصوفة بالشجاعة ، ومعظمها الحذف ، والإضمار ، والفصل ، وتشويش الرتبة ، والحمل على المعنى . وقد يكون هذا التحول مطردا فيقاس عليه ،وقد يكون غير مطرد فلا يقاس عليه كظواهر الضرورة الشعرية .

آمن ابن جني- مثل غيره من القدماء- بأن للصوت والصيغة والتركيب أصولا تخضع للتحول عند الاستخدام اللغوي ،بحكم ظروف الكلام ومواقفه المتجددة ،وطبيعة المعاني التي يروم المتكلم إبلاغها .ونحن نواجه ،في المحصلة النهائية ،نسقا لغويا قادرا على تمثيل مواقف المتكلم المختلفة .

إن الأصوات التسعة والعشرين التي أحصاها القدماء قابلة للاتساع بحيث تستوعب أصواتا أخرى يخلقها الاستعمال اللغوي ؛فأصل الصوت هو الصورة التي ينبغي أن ينطق بها ،وأي تحول في خصائصه ،بحكم الموقع الذي يوجد فيه ،يجعل منه صوتا فرعيا.

أما عن الصيغة فهي «صحيحة أم معتلة،تعود إلى أصل وضع جرده لها النحاة. وفائدة هذا الأصل : أنه معيار اقتصادي ترد إليه الكلمة وتقاس به إذا تجافى بها الاستعمال عن مطابقته بما أصابها من تغيير أو تأثير كالإعلال والإبدال والقلب والنقل والحذف والزيادة إلخ»[5] . وقد أبان ابن جني في حديثه عن أصل بعض الصيغ ، المفهوم من قول النحاة « إنه كان أصله كذا» . فأصل قام (قَوَمَ) وباع (بيَع) لا يعني أن العرب نطقت بهذه الصيغ الأصلية في حقبة تاريخية سابقة . وإنما الحقيقة هي أنه «لم» يكن قط مع اللفظ إلا ما تراه وتسمعه»[6] ، فليس المقصود بالأصل هنا غير «أنه لو جاء مجيء الصحيح،ولم يعلل، لوجب أن يكون مجيئه (على ما ذكرنا) ،فأما أن يكون استعمل وقتا من الزمان كذلك،ثم انصرف عنه فيما بعد إلى هذا اللفظ فخطأ لا يعتقده أحد من أهل النظر»[7].
أما أن يأتي بعض الشعراء بصيغ على أصولها :

صَددْتَ فأَطْولتَ الصُّدودَ وقلَّما وصَال على طول الصُّدود يَدوم

وقول آخر :

أنِّي أجُود لأقوام وإن ضَنِنُوا

فإن ذلك من باب التَّنبيه على أصل الباب» ولعله إنما أخرج على أصله فتُجُشِّم ذلك فيه لما يعقب من الدلالة على أوَّلية أحوال أمثاله»[8].
على هذا النحو يصبح الأصل مفهوما تجريديا غير متحقق.وهو أنواع : ما لا يمكن النطق به أصلا،وما اطرحه الاستثقال فلا يستعمل إلا لضرورة أو للتنبيه على حاله الأولى، ومنها ما رفضت الصنعة استعماله.هناك إذنِ أصول مقدرة تتحقق في صيغ يجري بها الاستعمال،فصيغة (أصمّ) أو (أصبّ) أو (الدوابّ)،هي تحققات لأصول مقدرة في ذهن المتكلم العربي الذي لا يستخدمها في كلامه للأسباب السابقة.وهذه الأصول هي(أصمم) و (صبب) و(الدوابب)،وهي لم ترد في كلام العرب إلا

نادرا.ويعد استعمالها من بابي التصرف والاتساع اللذين يتيحهما نسق العربية للمتكلم.وقد يقصد بالأصل في الصيغة ما يكون جاريا في الاستعمال مثله في ذلك مثل الصيغ الفرعية المشتقة ،ولكنه يختلف عنها في شيوعه واتفاقه مع المنطق الفطري للمتكلم.

وعلى نحو ما رأينا للصوت والصيغة أصولا ترتد إليها،فإن للتركيب أصلا يرتد إليه بواسطة التقدير.ويفترض القول بالأصل أن ثمة قاعدة سابقة على القيود والتعريفات كقاعدة تقدُّم الفعل على الفاعل وتقدُّم الموصول على صلته.. وهلمَّ جرًّا. وأي عدول عن هذا الأصل يعد استخداما فرعيا تحول عن التركيب الأصلي، ومجمل الاستخدامات اللغوية الفرعية هي ما أطلق عليه ابن جني«شجاعة العربية» ؛أي مجموعة من الإمكانات اللغوية التي يقتضيها الاستعمال.

ولكن لماذا العدول عن الأصل إلى الفرع؟

يجب أن نفرق أولا بين نمطين من العدول ؛النمط الأول مرتبط بأصول النظام اللغوي للعربية كإرادة أمن اللبس ومراعاة الذوق الخ،والنمط الثاني مرتبط ببواعث بلاغية وجمالية.وهذا النمط الأخير هو الذي يفسر لنا إطلاق ابن جني مصطلح «الشجاعة» على مجموعة من الظواهر الشائعة في الشعر،وكأن الشجاعة هي القوة التي تجعل اللغة «تقبل أي شيء من أجل تحقيق معانيها» كما ذهب إلى ذلك «غريماس» الذي ميز اللغة من حيث هي «قوة» ومن حيث هي «معرفة» ؛ فمستوى القوة يتحكم في موضوع الخطاب المراد دون مراعاة سلامة النحو،ومستوى المعرفة يصف في تشكيل نحوي سليم معرفة عن العالم [9].

إن فكرة «الأصل» التي اعتبرت ثابتا من ثوابت التحليل اللغوي،وأسهمت في بناء علم النحو،سرعان ما تفتقت عن أحد أظهر أصول البلاغة الذي عبَّر عنه ابن جني بلفظ «شجاعة العربية»،وهو المفهوم الذي يعني مخالفة القواعد الجارية،والعدول عن الأصل المطرد.

2-1- الاستحسان

يعد «الاستحسان» علة استخدمها ابن جني في تأويله لظواهر اللغة، والتماسه للحكمة الكامنة خلف ما تتسم به من اتساع. وقد خصص لها بابا من كتابه «الخصائص» ، يقول عنها «وجماعه أن علته ضعيفة غير مستحكمة، إلا أن فيه ضربا من الاتساع والتصرف. من ذلك تركك الأخف إلى الأثقل من غير ضرورة،نحو قولهم : الفتوى، والبقوى . . والشروى ، و نحوذلك، ألا ترى أنهم قلبوا الياء هنا واوا من غير استحكام علة أكثر من أنهم أرادوا الفرق بين الاسم والصفة. وهذه ليست علة معتدة، ألا تعلم كيف يشارك الاسم الصفة في أشياء كثيرة لا يوجبون على أنفسهم الفرق بينها فيها.من ذلك قولهم في تكسير حسن : حِسان،فهذا كجبل وجبال.وقالوا :فرس وَرْد و خيل وُرد ، فهذا كسَقف، وسُقف.وقالوا : رجل غَفور، وقوم غُفُر، و فَخور و فُخُر[..] ولسنا ندفع أن يكونوا قد فصلوا بين الاسم والصفة في أشياء غير هذه، إلا أن جميع ذلك إنما هو استحسان لا عن ضرورة علّة وليس بجار مجرى رفع الفاعل، ونصب المفعول ، ألا ترى أنه لو كان الفرق بينهما واجبا في جمي ذد ع الباب، كما أن رفع الفاعل ونصب المفعول منقاد في جميع الباب»(10).

يفيد «الاستحسان» في النص السابق،اتساع نسق اللغة لاحتواء صيغ على غير قياس و من دون علة قوية تسوغ استعمالها،غير استحسان الفصحاء لها،وكأن «الاستحسان» ضرب من القياس الخفي يلجأ إليه هؤلاء لإغناء اللغة،وقد قال ابن جني : «إن العربي إذا قويت فصاحته وسمت طبيعته تصرف وارتجل ما لم يَسبقْ إليه». (11)

ومن ضروب الاستحسان التي أوردها ابن جني قول الشاعر :

« أريتَ إنْ جئتُ به أمْلودا مُرَجَّلاً ويَلبسُ البُرودا

أقائِلُنَّ أحْضِروا الشُّهودا

فألحق نون التوكيد باسم الفاعل،تشبيها له بالفعل المضارع.فهذا إذا استحسان ، لاعن قوة علة،ولاعن استمرار عادة،ألاتراك لاتقول :أقائمنَّ يازيدون، ولاأمنطلقنّ يا رجال،إنما تقوله بحيث سمعته وتعتذر له وتنسبه إلى أنه استحسان منهم،على ضعف منه واحتمال بالشبهة له» [12].

لقد استمد ابن جني مفهوم الاستحسان من عِلم أصول الفقه،حيث اعتد به أبو حنيفة وإن كان قد قوبل بالرفض أو التعديل من لدن المتأخرين[13] حيث يقول الشيرازي [14] إنه لما كان القياس دليلا من أدلة الشرع، فإنه لا يجوز تركه بالاستحسان الذي لا يقوم على دليل،ولأجل هذا حكم عليه بالفساد والبطلان.وأما الذين قالوا بالاستحسان من المتأخرين،فقد تجاوزوا به مفهومه الأصلي الذي كان يفيد ما يستحسنه الإنسان من تلقاء نفسه من غير دليل أي باعتماد العقل والرأي، وذلك مثل ما روي عن أبي حنيفة وأصحابه،أنهم قالوا :

«إذا شهد شهود على رجل بالزنى و كل واحد منهم يشهد أنه كان في زاوية من البيت غير الزاوية التي شهد بها كل واحد من الباقين ، قال أبو حنيفة : « القياس ألا رجم عليه ، ولكننا نرجمه استحسانا »[15].

إن الاستحسان بهذا المدلول لم يعد قائما لدى المتأخرين الذين قالوا عنه «هو القول بأقوى الدليل» أو «هو تخصيص العلة بدليل» أو «العدول بحكم المسألة عن حكم نظائرها لدليل يخصها» [16].ذلك أن الاستحسان يتحدد بأن علته ضعيفة ولا يعتمد دليلا ؛ففي المثال المذكور تُرِك القياس من غير دليل ، لأن القياس يقتضي أن لا حدَّ مادامت الشهادة معلّقة ،وفي الزنى يعتبر اجتماع شهود على رتبة واحدة،وهنا اختلف الشهود .

إن الذين رفضوا الاستحسان أقاموا حجتهم على أنه يوجب استواء العلماء والعامة ويؤدي إلى تعارض الأقوال وتحكيم الأهواء على الرغم

من أن أصحابه قصروه على العلماء إيمانا منهم بأن الارتقاء في العلم يخول لصاحبه الحكم في أمر من الأمور من غير أن يكون مطالبا بالدليل،ذلك أن ذوقه أو رأيه يناظران الدليل هنا.

إن الاستحسان هو الحكم المعتمد على الرأي والذوق الصادرين عن عالم عارف،وهو في تصور ابن جني ضرب من التصرف اللغوي المعتمد على فصاحة الشاعر وسمو طبعه،إذ لا يجوز أن يقبل من ظنين ضعيف.وابن جني هنا يعتد بالذوق والطبع في الإبداع اللغوي،وهي فكرة سيكون لها آثار في تصوره لعلاقة الشاعر باللغة فيما أسماه بالإصلاح ؛ وهو مفهوم يلتقي في أبعاده البلاغية والجمالية بمفهوم النظم الذي شكل محور نظرية عبد القاهر الجرجاني.

إن مفهوم الاستحسان وثيق الصلة بشجاعة العربية ؛فهما معا يكشفان عن طاقة العربية في توليد الإمكانات التعبيرية التي يلوذ بها الشعراء .والطابع الذي يميز الصيغ التعبيرية المستحسنة،أنها تجري على غير قياس.فهي تجافي القواعد الأصلية من غير علة تسوغها،وهذا يفيد أن نسق العربية يتسع لضروب من التصرف استحسنها الفصحاء.

1-3- إصلاح اللفظ

يفيد «الإصلاح» عند ابن جني،التغيير الحاصل في بنية الألفاظ والتراكيب من أجل صحة اللغة وتماسك قواعدها. وقد يعني أيضا ما يجريه المتكلم من تغييرات في اللغة لأداء معان بلاغية لا تتحقق مع الأصل. وبهذا يكون مفهوم «الإصلاح» دالا على التغيير، غير أنه ليس تغييرا خاليا من المعنى.فهو بمدلوله الأول إجراء لغوي ضروري تقتضيه القواعد، وهو بمدلوله الثاني تغيير يقتضيه السياق لأجل خلق تماسك بين التركيب والمعنى.

ومن أمثلة «الإصلاح» بمدلوله الأول : « قولهم إن زيدا لقائم،فهذه لام الابتداء،وموضعها أول الجملة وصدرها لاآخرها وعجزها،فتقديرها أوّل :لئن زيدا منطلق،فلما كره تلاقي حرفين لمعنى واحد-وهو التوكيد-أخرت اللام إلى الخبر فصار إن زيدا لمنطلق »[17]. أما «الإصلاح» بمدلوله البلاغي فقد نظر إليه في المثال الآتي : « قولهم :كأن زيدا عمرو.اعلم أن أصل هذا الكلام : زيد كعمرو،ثم إنهم بالغوا في توكيد التشبيه فقدموا حرفه إلى أول الكلام عناية به، وإعلاما أن عقد الكلام عليه، فلما تقدمت الكاف وهي جارة لم يجز أن تباشر (أن) لأنها ينقطع عنها ما قبلها من العوامل، فوجب لذلك فتحها، فقالوا : كأن زيدا عمرو »[18]. وابن جني يفترض وجود تركيب يحمل دلالة أصلية،سرعان ما يتولاه المتكلم بالإصلاح إذعانا لشروط التوصيل : «اعلم أنه لما كانت الألفاظ للمعاني أزمة، وعليها أدلة، وإليها موصلة، وعلى المراد منها محصلة،عنيت العرب بها فأولتها صدرا من تثقيفها وإصلاحها»[19]. لمفهوم «الإصلاح» هنا أبعاد أسلوبية تجعله يلتقي ببعض المفهومات التي سادت في التفكير البلاغي العربي باعتبارها مبادئ عامة تختزل كنه العبارة الأسلوبية ؛ فعبد القاهر الجرجاني يرى «الفصاحة» و «البلاغة» و«تخير اللفظ»[20] وجوها وخصائص تحدث تغييرا في أصول المعاني أو هيئة يقتضيها الغرض المقصود،ويتجسد هذا التغيير أو هذه الهيئة فيما اصطلح عليه بالنظم،الذي هو ضرب من استغلال الطاقة الأسلوبية لوجوه النحو. وعبد القاهر يلتقي هنا بابن جني في اعتبارهما العبارة الأسلوبية المشكّلة تؤول إلى المعنى، الذي يضطلع بدور إحداث التغيير أو الترتيب اللذين أطلق عليهما ابن جني لفظ «الإصلاح» وسماهما عبد القاهر الجرجاني تسميات عدة،لا تخرج في النهاية عن مدار «النظم».

والمثال الذي ساقه عبد القاهر على أن البلاغة عبارة عن خصائص ووجوه تؤول إلى ما يحدث من زيادات في أصول المعاني،يشبه ذلك الذي استشهد به ابن جني أنفا،حيث لا يلجأ المتكلم إلى إجراء التغيير في نظم

اللفظ وترتيبه إلا لما كان المعنى المراد أقوى بلاغة وأكثر تأثيرا،فقولنا : «زيد كالأسد» وإن أفاد تشبيه زيد بالأسد الذي أفاده قولنا : «كأن زيدا الأسد» إلا أننا هنا زدنا في معنى التشبيه زيادة لم تكن في العبارة الأولى : «وهي أن تجعله من فرط شجاعته وقوة قلبه،وأنه لا يروعه شيء،بحيث لا يتميز عن الأسد ولا يقصر عنه،حتى يتوهّم أنه أسد في صورة أدمي» [21].

إن الغرض المتوخى كان وراء الصياغة اللغوية والتشكيل الجمالي في عبارة : «كأن زيدا الأسد» كما كان أيضا في عبارة : «كأن زيدا عمرو».فتقديم «الكاف» إلى صدر الكلام وتركيبها مع «أن» إنما هو ضرب من «النظم» و «الإصلاح» أو التشكيل الذي يضطلع به المتكلم الفصيح الفقيه بأسرار التعبير اللغوي،فيعمد إلى المعاني بالصياغة والتحبير والنقش وكل ما يقصد به التصوير[22].

إن النظم بالمدلول السابق هو ترتيب الكلم وفق مقتضى المعنى المراد،أي إنه يدخل في حيز الاختيار الأسلوبي الفردي وليس من مقتضيات المواضعة اللغوية على نحو ما هو ترتيب الأصوات في اللفظ المفرد.النظم هنا رديف للإبداع اللغوي بواسطة البناء والصياغة،ولأجل ذلك كان المتكلم يخضع في نظم كلامه للمعنى،في حين أن «واضع اللغة» لم يرتب ألفاظه وفق معنى ما أو غرض محدد.وهنا يكمن الاختلاف بين اللغة باعتبارها نظاما أوليا أصليا وبينها عندما تصبح تشكيلا خاضعا لمجموعة من الوجوه البلاغية أو «العمليات اللسانية» التي من شأنها خلق «نحو ثان» يقوم بوصف «بلاغية» الدليل اللساني [23].

إن اللغة بمفهومها الإبداعي نظام خاضع لصياغة المتكلم الذي ينظم الألفاظ وفق المعاني التي يتوخى توصيلها للمتلقي على نحو مؤثر.فالمعنى هو الذي يعطي لمفهومي «النظم» و «الإصلاح» بعديهما الجمالي والأسلوبي.

إن حديث ابن جني عن المعنى له وجهة عامة لا يجوز حصره في الحقل النحوي الضيق، كما لا يجوز صرفه إلى الحقل البلاغي بضرب من الاعتساف. ولعمري إنه يصعب فصل تصور ابن جني البلاغي والجمالي عن تصوره لأصول اللغة العربية والتماس أسرار حكمتها؛ فغالبا ما تتجاور النتائج اللغوية والنحوية الخالصة بالنتائج البلاغية والجمالية، بل إنها تتضافر في تصور موحد ومتماسك. ولعل مفهوم «إصلاح اللفظ» أن يكون دليلا على هذا التضافر المشار إليه. ولأجل استيعاب أبعاده وإدراك ارتباطه بمفهوم «الشجاعة» نقف على باب من أخطر أبواب كتاب «الخصائص» التي تقربنا من صميم تفكيره البلاغي، إنه باب «في الرد على من ادعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني». ولا يخفى ما لهذا الباب من صلة وطيدة بمباحث النقد والبلاغة.

يرى ابن جني أن تمكين المعنى أصل من أصول العربية، وهو ما يفسر ظواهر لغوية كثيرة، من ذلك امتناع إلحاق صيغ (أفعل) و (فاعل) و(فعل) بباب(دحرج) وإن كانت بوزنه لما كان «كل واحد من هذه المُثُل جاء لمعنى.. خشوا إن هم جعلوها ملحقة بذوات الأربعة أن يقدّر أن غرضهم فيها إنما هو إلحاق اللفظ باللفظ، نحو شملل وجهور وبيطر، فتنكبوا إلحاقها بها صَوْنا للمعنى و ذبّاً عنه أن يُستهلك و يسقط حكمه، فأخلوا بالإلحاق لما كان صناعة لفظية، ووقَّروا المعنى ورجّبوه لشرفه عندهم وتقدمه في أنفسهم. فرأوا الإخلال باللفظ في جنب الإخلال بالمعنى يسيرا سهلا» [24].

ومن الدلائل التي قدمها على تمكّن المعنى أن حروف المعاني تأتي مقدمة في العربية، كما أن «توَفية المعنى» أو «الدلالة عليه» جعلت العربية تلوذ بالقياس الضعيف، مثال ذلك اشتقاق بعض الأفعال بزوائدها كقولهم «تمدرع وتمسكن» ذلك أن اللجوء إلى القياس الأقوى المتمثل في

استعمال «تدرّع وتمسكّن» قد يعرض الكلام للالتباس، فلا ندري الغرض من ذلك أهو «الدرع والسكون» أم «المدرعة و المسكنة»؟ !

هذه التعليلات التي تثبت للمعنى دورا وفاعلية في وضع هذه اللغة، وإن كانت ذات طابع نحوي مرتبط بأصول الألفاظ، فهي تمنحنا انطباعا حول ذلك التداخل العجيب والانتقال المرن بين حقلي النحو والبلاغة، وكأن ليس هناك سوى تصور واحد ينتقل به صاحبه لرؤية موضوعين مختلفين، حتى إننا لنشعر أن تفكيره البلاغي قد هجم به على النظر في مسائل لغوية خالصة، كما أننا نشعر أيضا من جهة أخرى، أن تفكيره اللغوي والنحوي قد هجم به على النظر في قضايا الشعر والبلاغة.

إن مناقشة «المعنى» في هذا النطاق ليست إلا صدى لمناقشة أبعاد المعنى على مستوى أوسع، وإنما آثرنا قيمة المعنى هنا لإظهار علاقته بمفهوم «الإصلاح» الذي انتقل به ابن جني من مجال الشعر عندما رأى بأنه ضرب من الصياغة أو العناية بالألفاظ على سبيل التحسين والتهذيب والصقل[25]. على هذا النحو يكون «الإصلاح» أحد المفاهيم اللغوية التي طرحها ابن جني لوصف التعبير الذي يحصل في بنية الكلام لأجل أداء وظائف بلاغية وجمالية. و«الإصلاح» و «الشجاعة»، كلاهما يكشف عن دور المعنى في تشكيل اللغة ويبدي إمكاناتها التعبيرية التي تمثل وجهها الإبداعي.

1- 4- تدريج اللغة

يمثل مفهوم «التدريج» وجها آخر لتحقق شجاعة اللغة، إذ تصبح الاستعمالات السابقة قاعدة يستند إليها المتكلم في تسويغ الكلام، وكأن العدول عن الأصل المحكوم بالمعنى في الاستعمال الأول، قد يستغنى

عنه بضرب من التدريج الذي يقول عنه ابن جني : « وذلك أن يشبه شيء شيئا من موضع، فيمضي حكمه على حكم الأول، ثم يرقى منه إلى غيره. فمن ذلك قولهم : جالس الحسن أو ابن سيرين، (ولو) جالسهما جميعا لكان مصيبا مطيعا لا مخالفا. وإن كانت (أو) إنما هي في أصل وضعها لأحد الشيئين. وإنما جاز ذلك في هذا الموضع، لا لشيء رجع إلى نفس (أو) بل لقرينة انضمت من جهة المعنى إلى أو. وذلك لأنه قد عرف أنه إنما رغبّ في مجالسة الحسن لما لمجالسه في ذلك من الحظ، وهذه الحال موجودة في مجالسة ابن سيرين أيضا، وكأنه قال : جالس هذا الضرب من الناس.. ثم إنه لما رأى (أو) في هذا الموضع قد جرت مجرى الواو تدرَّج من ذلك إلى غيره، فأجراها مجرى الواو في موضع عار من هذه القرينة التي سوغته استعمال (أو) في معنى الواو ؛ ألا تراه كيف قال :

وكان سِيَّان ألاَّ يَسْرَحوا نَعَما أو يَسْرَحوه بها، واغبرَّت السُّوح

وسواء وسيان لا يستعمل إلا بالواو » [26].

يرى ابن جني أن خلع الدلالة الأصلية ل(أو) بدعم من السياق، قد يستغنى عنه فيجيء في مواضع خالية من أي قرينة، والسبب في ذلك راجع إلى وجود مبدأ في هذه اللغة يخول مثل هذا الاستعمال يصطلح عليه ابن جني ب «التدريج»، أي إن ارتباط الاستعمال بالسياق قد يتدرج به إلى أن يصير استعمالا جاريا لا يحتاج إلى قرينة تسوغه. وهنا يلتقي مفهوم «التدريج» بمفهوم «الشجاعة». إن «التدريج» كيفية من الكيفيات التي تحقق بها اللغة شجاعتها ؛ فهو مفهوم تأويلي لتسويغ ظواهر «شجاعة العربية» أو تلك الخصائص التي يراها في اللغة العربية. إنه يكشف عن اتساع نسق اللغة لاستيعاب إمكانات تعبيرية غير تلك التي درجت على استعمالها.

يحاول مصطلح «التدريج» تفسير أن ظواهر الشجاعة ليست من قبيل التعجرف والتعسف، بل إنها تتحقق بضرب من الصنعة والملاطفة، اللتين يؤثرهما ابن جني، ذلك أن خلع الدلالة الأصلية لـ « أو » في البيت السابق و إن لم يوجد ما يسوغه، فإن هذا الاستعمال يستند إلى استعمال آخر لم يعر من قرينة. على هذا النحو، يرى ابن جني أن ظواهر الشجاعة، التي هي سمات إبداعية، لا تحصل بالهجوم على اللغة بل بضرب من التدرُّج.

* * *

إن اعتبار «شجاعة العربية» أصلا جماليا وبلاغيا، كان يقتضي تعرف جملة من المفهومات الأساس التي اعتمدها ابن جني في صياغة تصوره لخصائص العربية. هكذا تبين لنا أن الوقوف على مدلول الشجاعة مرتبط بالوقوف على مدلولات الأصل والفرع والاستحسان والإصلاح والتدريج ؛ فهذه المفهومات جميعها تكشف عن الوجه الإبداعي للغة، أي تلك الإمكانات التعبيرية التي تكسبها اللغة عندما تتجاوز غرضها التواصلي الأولي.

لقد مثل مفهوم «شجاعة العربية» أصلا جماليا في اللغة. ولهذا الأصل تجليات ؛ منها ما تولته البلاغة بالعناية فاحتل مكانة لائقة به، ومنها ما ظل مطويا في ثنايا الدرس اللغوي أو النحوي الصرف لم يتجاوزه إلى آفاق رحبة، على الرغم مما كان يحمله من بذور جمالية تؤهله لكي يجد لنفسه مكانا ما في علم البلاغة. ف»شجاعة العربية» إذن هي هذا الجانب الجمالي الذي يتجلى في اللغة بواسطة مجموعة من الوسائل التعبيرية.

هوامش الفصل الثاني

1- تأويل مشكل القرآن (ص :20)

2- الخصائص ج2(ص :360)

3- الحيوان ج 4 (ص :32)

4- التراث اللغوي العربي،مجلة فصول.عدد 1 . 1980.(ص :91).وانظر كتابه «الأصول» (ص : 144)

5- الأصول (ص :127)

6- الخصائص،ج.1 (ص :258)

7- نفسه.

8- نفسه.

9- نقلا عن عز الدين إسماعيل في مقاله :«جماليات الالتفات» ضمن أعمال ندوة (قراءة جديدة لتراثنا النقدي) .(ص :907-908)

10-ج 1 (ص،134-135)

11- نفسه (ص :137)

12- نفسه.

13- أنظر على سبيل المثال : - إحكام الفصول في أحكام الأصول للباجي. وشرح اللمع للشيرازي الجزء الثاني.

14- نفسه (969-971)

15- أنظر : الباجي، مرجع سابق (ص : 688)

16-أنظر :الشيرازي، مرجع سابق (ص :969-970)

17-الخصائص،ج1 (ص :315)وانظر أيضا(ص :318 و321)

18-نفسه (:318).

19- نفسه (ص :313).
20- دلائل الإعجاز (ص :259).
21-نفسه (ص :258).
22- نفسه (ص : 50).
23-هنريش بليث ، البلاغة والأسلوبية(ص : 42)
24-الخصائص،ج1(ص :224-225)
25-نفسه (ص :216-217)
26- نفسه (ص :348-349).

الفصل الثالث

خصائص اللغة و تأصيل البلاغة

قلت سابقا إن ابن جني نظر إلى اللغة العربية باعتبارها لغة ذات خصائص جمالية تكشف عن وجهها الإبداعي،أو ما عبر عنه بلفظ «الحكمة».ولعلنا كنا نتوخى من هذه النتيجة تأكيد الصفة الجمالية لمفهوم اللغة الطبيعية،الأمر الذي قد يفيد هذه الدراسة التي تسعى إلى الكشف عن أصول التفكير البلاغي عند ابن جني وضبط تصوره لجملة من القضايا التي تطرح بصدد الشعر،كما أنها تتغيا تأصيل الدرس البلاغي الذي نما في بيئة اللغويين والنحاة،إذ يبدو أن كثيرا من الخصائص التي تقرّاها ابن جني في اللغة العربية،هي إمكانات تعبيرية ذات طاقة بلاغية حتى وإن لم تستقر في مباحث البلاغيين.

1- خصائص اللغة والتشكيل الصوتي.

تحدث ابن جني عن علة استعمال بعض مواد الكلم دون بعضها الآخر،وعن الحكمة الكامنة وراء الاختيار مفسرا ذلك بمبدأين،أولهما،مراعاة حسن التأليف،والثاني مراعاة العلاقة الطبيعية بين الصوت والمعنى.

1-1 حسن التأليف.

ارتبط التعليل النحوي عند ابن جني بالحس والطبيعة ؛ فالنحويون «إنما يحيلون على الحس ويحتجون فيه بثقل الحال أو خفتها على النفس»[1] . ولأجل ذلك كانت تعليلاتهم لوجوه الإعراب في اللغة مواطئة للطباع منقادة للحس. و «طريق الحس» كما يقول «موضع تتلاقى عليه طباع البشر ويتحاكم إليه الأسود والأحمر» [2]. ومع ذلك فإنه يعترف بأن علل النحويين ليست قاطعة مثلما هي علل المتكلمين أو براهين المهندسين،فحسبها أنها مرجحة على علل الفقه قريبة من علل المتكلمين.

يرى ابن جني «الاستخفاف» أصل الأصول في قضية العلل ؛فهو الوسيلة التي مكنته من تفسير قبول اللغة العربية لبعض الألفاظ ونفورها من بعضها الآخر تحت ما أسماه ب«حسن التأليف» [3] .إن إيثار العرب للكلمات المتباعدة الأصوات مبدأ يفسر ميل العربية إلى استعمال بعض الألفاظ دون أخرى،ذلك أن الأصوات المتجاورة المخرج تخلق صعوبة في النطق «فمن ذلك ما رفض استعماله لتقارب حروفه،نحو :سص وطس وظث..وهذا حديث واضح لنفور الحس عنه والمشقة على النفس لتكلفه..وكذلك حروف الحلق :هي من الائتلاف أبعد،لتقارب مخارجها عن معظم الحروف،أعني حروف الفم» [4].

ويبدو أن هذا المبدأ الصوتي الذي سينشأ عنه مفهوم الفصاحة،قد لقي صدى في بيئة نقاد الشعر،الذين حكموا معيار «حسن التأليف» في تذوقهم للشعر.ولعل ابن جني قد وضع أساس هذا المعيار الجمالي بقوله مفسرا إيثارهم تباعد الأصوات «إذ كان الصوت مع نقيضه أظهر منه مع قرينه ولصيقه،ولذلك كانت الكتابة بالسواد في السواد خفية،وكذلك سائر الألوان» [5].وبناء على هذا سيحدد ابن سنان الخفاجي في القرن

الخامس بعض شروط فصاحة اللفظة المفردة حيث يذكر منها تباعد مخارج الحروف.والملاحظ أنه سيردد هنا فكرة ابن جني عن تماثل الأصوات والألوان [6]. غير أن ابن سنان الذي محض كتابه لمفهوم الفصاحة في الشعر سيضيف شروطا أخرى،يهمنا منها ما تعلق ب«حسن التأليف» في الكلمة حتى نوضح امتداد المبدأ اللغوي الجمالي في حقل بلاغة الشعر.

يقول عن الشرط الثاني : «أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسنا ومزية على غيرها وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة.. كل ذلك لوجه يقع التأليف عليه» [7].فتأليف أصوات الكلمة على نحو مخصوص بمراعاة التقديم والتأخير شرط يضاف إلى شرط «البعد» في نعت اللفظ بالفصاحة.وهناك شرط آخر يتمثل في اعتدال اللفظة أي أن تكون غير كثيرة الحروف [8].

والحق أن «حسن التأليف» سيصبح عند كل من ابن سنان وحازم القرطاجني [9] عنصرا من عناصر مفهوم التناسب الصوتي أو التلاؤم باعتباره مقوما إيقاعيا في الشعر.إن الذوق العربي الذي احتكم إلى مبدأ «حسن التأليف» وما ترتب عليه من مفهوم معين للفصاحة كان يركز في تذوقه للألفاظ على الجانب الشكلي الخالص بمعزل عن أي تأثير للمعنى، وهو ما أنكرته تصورات أخرى،على نحو ما نجد عند عبد القاهر الجرجاني الذي أفضت به نصرته للمعنى إلى إنكار أي قيمة جمالية وبلاغية للفظ من حيث هو لفظ.وبذلك لم يجد مبدأ «حسن التأليف»مكانا في نظرية عبد القاهر البلاغية .و المهم في كل ذلك أن المبدأ الصوتي الذي فسر به ابن جني الاختيار في العربية،سينمو ويتطور ليصبح معيارا جماليا عند بعض البلاغيين و نقاد الشعر.ومع أن الدراسات الصوتية الحديثة أوضحت أن مفهوم القدامى عن « تنافر الحروف »[10] في

بنية الكلمة غير سليم ، فإن ابن جني احتكم إلى ذوقه محاولا تفسير ميل اللغة العربية إلى بعض الألفاظ وعزوفها عن أخرى .

2-1 الصوت والمعنى.

لا يزال ابن جني يتقرّى في اللغة العربية دلائل الحكمة حتى يقع عليها ويصوغها في قوانين سرعان ما تتحول إلى ميدان يتطاول عليه البلاغيون ونقاد الشعر، فيصيبون بعضها ويقصرون عن بعضها الآخر. ويظلّ هذا الميدان يفسح لكل طارق جديد.

على نحو ما كان عليه «حسن التأليف»علة للاختيار اللفظي في العربية، فقد كان لمراعاتهم العلاقة الطبيعية بين اللفظ والمعنى تأثير في ميل العربية إلى مجموعة من الألفاظ المختارة. غير أن ابن جني الذي شاء أن يركب العلل من أجل فهم هذه اللغة التي ملكت عليه جانب الفكر، على حد تعبيره، سيشرف على آفاق التفكير الأسلوبي والبلاغي لصياغة ما يشبه القوانين الجمالية كقوله : «كلما ازدادت العبارة شبها بالمعنى، كانت أدلّ عليه، وأشهد بالغرض فيه[11]» . ولا يخفى على المشتغلين ببلاغة الشعر وأساليبه، ما تحمله هذه العبارة من خصائص التعبير الجمالي يميل الشعر إلى تحقيقها باستثمار القيمة التعبيرية للأصوات.

يتصور ابن جني علاقة الصوت بالمعنى بأنها علاقة طبيعية يدل فيها الصوت على معناه «فإن كثيرا من هذه اللغة وجدته مضاهبا بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبر بها عنها»[12]. ولقد طرحت مشكلة علاقة الصوت بالمعنى منذ العهد اليوناني، ولم تعدم البيئة الثقافية العربية مناقشة هذه المشكلة التي انقسم حولها أسلافنا بين قائل بالاصطلاح في هذه العلاقة وقائل بالمحاكاة.

وغني عن البيان أن مناقشة هذه المشكلة ستمتد إلى دائرة علم اللغة الحديث.وواضح أن «فرديناند دي سوسير» لم يستطع حسم المشكلة عندما أعلن بأن الرابطة التي تجمع بين الدال والمدلول رابطة اعتباطية ؛ فقد ذهب «شتراوس»إلى أن الدال اعتباطي قبليا وليس من بعد. ورأى«بنفنيست» أن الاعتباطي هو علاقة الدال ب«الشيء» المدلول وليس بالتمثل النفسي لهذا «الشيء». ومن ثم رأى أن العلاقة بين الدال والمدلول ضرورية [13]. فهل يمكن القول إن الأصوات تمتلك ضمنيا قيما تعبيرية دلالية خارج المعجم ؟

لقد أجريت اختبارات على الأعمار والبلدان تتعلق بانطباعاتهم حول بعض الأصوات، فتم الحصول على نتائج متطابقة، إذ مثلت «الياء» بالنسبة إلى معظمهم معانيُ الصغر والوضوح والطيبوبة، في حين حملت «الواو» في أذهانهم صفة الغموض والخبث. أما «الألف»فكانت علامة على الضخامة الخ [14]. ومع أن «ستيفن أولمان» أقر وجود أصوات ذات قوة تعبيرية عن المعنى، وملائمة لهذا المعنى،فإنه يرى من جهة أخرى أن «اللفظ بنفسه لا يكاد يعمل شيئا في هذا الشأن» [15] وهو ما أثبته «ريتشاردز» الذي أنكر وجود علاقة بين الصوت والقيمة التعبيرية [16].

إذا كانت العلامة اللغوية اعتباطية على جهة العموم، فإن «القول الشعري يحاول عن وعي أو غير وعي مقاومة هذه المصادفة ووضع نهاية لهذا الاعتباط، وذلك برفع معدل تردد الأصوات المطابقة للمحتوى» [17]. إن الشعر يسعى باستمرار إلى تعليل العلامة اللغوية بحيث يتم انتقاؤها على أساس إمكاناتها التعبيرية المضمرة وقيمتها الدلالية التي يسندها لها المعجم أيضا.

يناقش باحثان معاصران [18] القيمة التعبيرية للأصوات فيؤكدان أن وظيفة المحاكاة في أي صوت ناجمة عن تكراره وليس عنه في ذاته. إن

الصوت لا يخلق المعنى بل يؤكده ويدعمه ؛ ففي بيت «راسين» : «لمن تفح هذه الحيات حول هاماتنا» يمثل تكرار «الحاء» وسيلة للتعبير عن فحيح الأفعى. إن للصوت قيمة تعبيرية لا شك فيها، غير أنها مرهونة بالسياق. ونستنتج من مناقشة الباحثَيْن أن للأصوات طاقة دلالية يمتلك السياق دورا حاسما في تشكيلها. وهما في الختام يقران أن «مشكل العلاقة بين الصوت والمعنى..بالغ الأهمية في الشعر ذلك لأن اختيار الأصوات في لغة الشعر غير خاضع للمصادفة على نحو ما هو الحال في اللغة العادية»[19].

وإذا كان المشتغلون بحقل الشعر قد أغنوا المبحث اللغوي المتمثل في المحاكاة الصوتية، فإنهم، من جهة أخرى، ألقوا به في حومة فلسفتهم الجمالية ليأخذ منحى آخر ؛ ف« يوري لوتمان» يرى أنه ينبغي ألا نتصور دائما أن العلاقة بين الأصوات والمعنى في الشعر، علاقة محاكاة، فقد تكون علاقة صراع وتوتر[20] ، وهذا ما يفيد أن التشكيل الصوتي في الشعر بناء أيقوني يقيم علاقة معقدة مع المعنى. وهناك من سعى إلى هدم مبدأ المحاكاة الصوتية إيمانا بالقيمة المستقلة للأصوات في الشعر، كما نجد ذلك عند الشكلانيين الروس [21]. ويدهي أن هذا المنظور الأخير يتناقض وتصور ابن جني الذي يقوم على الربط بين الصوت والمعنى.

لم يقتصر ابن جني في حديثه عن علاقة الصوت بالمعنى على مجموعة محدودة من الألفاظ المحاكية للأحداث المسموعة ،كدوي الريح وحنين الرعد وغيرهما مما فسر به أصل اللغة. ذلك أن ابن جني الذي انقاد إلى تعليل وجوه الحكمة في اللغة العربية، سيكشف عن علاقة الصوت بالمعنى في غير ذلك من الألفاظ ، يقول : « فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم. وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت

الأحداث المعبر بها عنها، فيعدّلونها به ويحتذونها عليها.وذلك أكثر مما نقدره وأضعاف ما نستشعره»[22].ولم تنحصر معاني الألفاظ الحاكية على الدلالات المسموعة بل شملت أيضا الدلالات النفسية : «لتحه بالهجاء أي ألصقه به، فالتّاء دون الطاء، والحاء ألطف من الخاء، فاستعمل ل ت ح في الكلام للطفه،واستعمل ل ط خ في الجوهر لأنه أعلى من العرض» [23] .

تمثل القيمة التعبيرية للصوت اللغوي سواء أكان المعنى المحاكى صوتا مسموعا أم حدثا نفسيا ، خاصية من الخصائص الجمالية للغة العربية ، اصطلح عليها ابن جني ب«إمساس الألفاظ أشباه المعاني» .ومما له صلة بهذا الباب ما أسماه ب«مساوقة الصيغة للمعنى» : «وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعّفة تأتي للتكرير ؛ نحو الزعزعة. . ووجدتُ أيضا (الفعَلى) في المصادر والصفات إنما تأتي للسرعة ؛ نحو البَشَكى. . ومن ذلك – وهو أصنع منه– أنهم جعلوا (استفعل) في أكثر الأمر للطلب ؛ نحو استسقى. . فرتبت في هذا الباب الحروف على ترتيب الأفعال. .[24] .

وعلى الجملة ،لم يقتصر ابن جني في مناقشة علاقة الصوت بالمعنى على الباب السابق أي في سياق ارتباطهما الطبيعي ، بل تناولها أيضا في سياق بلاغي أي ما ينطوي عليه الصوت اللغوي من معان في مقامات تبليغية معينة . ولعل أبرز مفهوم يكشف عن المعنى البلاغي للصوت اللغوي هو ما اصطلح عليه ابن جني ب«قوة اللفظ لقوة المعنى» .

3-1

إن مفهوم العلاقة بين اللفظ والمعنى في القوة والضعف وإن ارتد إلى سيبويه الذي خاض في صيغ التكثير والمبالغة[25] ، فإن مصطلح «قوة اللفظ لقوة المعنى»يعود أساسا إلى ابن جني [26].

يلفتنا ابن جني إلى ضرورة استخلاص المعنى من الأبنية الصوتية والصيغ الصرفية حيث يضطلع بتوجيه الاختيار اللغوي وضبط تأويل الدلالة ؛ على هذا النحو ارتبط اختيار المتكلم لألفاظه بالأغراض التي يسعى إلى تبليغها، من هنا تحددت جمالية الصوت اللغوي وبلاغته في مدى القدرة على أداء الغرض وتوصيل الموقف. وقد تنبه ابن جني بالفعل إلى الوظيفة البلاغية للصوت اللغوي، وذلك في إشارته إلى قوله تعالى : «فيهما عينان نضّاختان» حيث يقول : «النضح للماء والنضخ أقوى من النضح..فجعلوا الحاء –لرقتها– للماء الضعيف، والخاء –لغلظها– لما هو أقوى منه»[27]. فالآية الكريمة قامت باستغلال الطاقة الدلالية الكامنة في الصوت، غير أن هذه الدلالة لا تتحقق إلا بشروط، لعل ابن جني أن يكون واعيا بها، منها الصيغة الصرفية ومؤشرات معنوية، وهو ما يزداد وضوحا في تأويله لقوله تعالى : «ألم تر أنا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزّهم أزّا» حيث يقول : «وكأنهم خصّوا هذا المعنى بالهمزة لأنها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهز، لأنك قد تهز ما لا بال له ؛ كالجذع..» [28]

ليس هناك شك في أن ابن جني يحمّل الصوت اللغوي طاقة تشكيل المعنى البلاغي، غير أن ذلك لم يتم إلا بوجود طاقة دلالية كامنة فيه، وكأن القيمة التعبيرية التي تختزنها مجموعة من أصوات اللغة العربية وصيغها الصرفية، إنما تمثل أحد أبعاد جماليتها، حيث يضطلع السياق بأدوار مهمة في تشكيل بلاغتها، في النهاية.

عندما أقر ابن جني أن «المعاني تتلعّب بالألفاظ»[29]، إنما كان يقصد ما يضطلع به السياق من أدوار في تلوين الكلام والتأثير في بنائه ابتداء من أصغر وحدة مكونة له وهي «الصوت». فالسياق كان وراء إشباع ضمة الهمزة لتصير واوا في قراءة «سأوريكم دار الفاسقين»، يقول ابن

جني : «وزاد في احتمال الواو في هذا الموضع أنه موضع وعيد وإغلاظ، فمكّن الصوت فيه وزاد إشباعه واعتماده، فألحقت الواو فيه لما ذكرنا»[30].
فالموقف يقتضي مثل هذا الإشباع الصوتي بمطل الحركة القصيرة لأجل تمثيل المعنى وتصويره بحيث يثير في الذهن تداعيات مرتبطة بالحدة والشدة.

إن طول الصوت وقصره مرتبطان بقوة المعنى وضعفه ؛ أي بطبيعة الغرض المقصود تبليغه، فإطالة الوقوف على الهاء في قراءة «يا حَسْرَه على العباد»[31] بالهاء ساكنة، وردت في سياق تنبيه وتحذير. ومثل هذا الموقف يستدعي صيغة تعبيرية غير مألوفة، من هنا كانت الهاء الساكنة، في القراءة السالفة، التي أعانت على بيان حركة الراء. وهذا يفيد أن العلاقة بين خصائص الصوت اللغوي ومعانيه في العربية، إمكانية أسلوبية متاحة للشعراء. وعلى هذا الأساس ينبغي النظر إلى أصوات المد في الشعر العربي ؛ فقد قدم ابن جني ملاحظات تقر وجود فروق بينها في الطول، إذ تعد الألف أطولها ثم الياء فالواو. وهذا الوصف أثبتته الدراسات الصوتية الحديثة[32].

وإذا كان ابن جني قد أدرك خاصية الطول والامتداد في أصوات المد، فإنه أدرك أيضا أن الطول ليس قياسا ثابتا في هذه الأصوات ، وإنما يتغير النطق بها وفقا لاختلاف المواقع الصوتية فيزداد طولها أو ينقص[33] ؛ فهي في (يخاف ويسير ويقوم) تتصف بالامتداد، الذي يصبح أكثر إذا وقعت بعدها همزة أو حرف مدغم أو وقعت لحال التذكر، وذلك نحو (يشاء ويسوء ويجيء) أو (شابّة ويطيب بّكر وثمودّ) أو في حال التذكر نحو قولك (أخواك ضربا) إذا كنت متذكرا للمفعول به، أي (ضربا زيدا) ونحوه فتقف على الألف ماطلا أو مادا، والأمر نفسه مع الواو والياء، حيث يكون المدّ حجّة على استمرار الكلام. وهو يرى أن الوقوف على أصوات

المد باعتبارها نهايات الكلام يستهلك مدتهن[34] . هذا الوصف الدقيق لأصوات المد ينبئ عن إدراك عميق لأسرار التشكيل الصوتي لما تتيحه من تنوع في الإيقاع، ذلك التنوع الذي قد يؤول إما إلى السياق أو إلى طبيعة النظم الشعري ؛ فقد وقف ابن جني طويلا على ظاهرة الربط بين مطل أصوات المد والسياق ؛ فالشاعر قد ينغِّم الصوت وينبره بضرب من «التراخي» و«الإبعاد» لوجود معنى هناك. وقد يكون هذا المطل مرتبطا بمكون شعري خالص مثل القافية : «من ذلك ما تستعمله العرب من إشباع مدّات التأسيس والردف والوصل والخروج عناية بالقافية، إذ كانت للشعر نظاما و للبيت اختتاما»[35] .

يرى ابن جني أن من مبادئ العرب في الكلام، التأنِّي على اللفظ في حال اعتماد «الشيء» والاعتزام عليه. على هذا النحو يستمد اللفظ خصوصيته من طبيعة السياق الذي يرِدُ فيه، وبذلك تتجاوز علاقة الصوت بالمعنى الدلالة المعجمية إلى أفق بلاغي أوسع .

4-1 -

يعد «تقارب الألفاظ لتقارب المعاني» أحد المفهومات اللغوية التي دخلت الحقل البلاغي حيث أصبح إمكانية أسلوبية ينتفع بها الشعراء في تعبيراتهم. يقول ابن جني : «اعلم أن العرب تقارب بين الألفاظ والمعاني، إذ كانت عليها أدلة وبها محيطة. فمن ذلك ما نحن عليه، وهو نحَت وينحِت، والتاء أخت الطاء، وقد قالوا : نحط ينحِط إذا زفر في بكائه، فكأن ذلك الضغط الذي يصحب الصوت ينال من آلة النفس ويحتُّها ويسفنها- فيكون كالنحت لما ينحت، لأنه تحيُّف له وآخذ منه»[36] .

إن العثور على الدلالة المشتركة بين اللفظين المتقاربين ينبغي أن يقوم على نوع من التأويل يضطلع به المتلقي، فلإدراك دلالة استخدام الشاعر

ل«نحط» في بيت من الشعر يتم استدعاء الكلمات المجاورة لها صوتيا، سعيا نحو تحديد المعنى الخفي ؛ فلفظ «نحط» يدل على الزفر في البكاء، وهو عند التأمل، ليس إلا ضربا من النحت . ألا يضغط الباكي بصوته على النفس كأنه يقوم بنحتها ؟ هكذا إذا يبدو أن تداعي الألفاظ المتناظرة صوتيا واستدعاء بعضها بعضا ، ينطوي على أكثر من وظيفة .

لا يمثل «تقارب الألفاظ لتقارب المعاني» خاصية من خصائص اللغة العربية فقط ،ولكنه يمثل أيضا مفهوما تأويليا تتجاوز فعاليته الكشف عن وجوه حكمة هذه اللغة إلى الإسهام في استجلاء بلاغة استخداماتها المتباينة ، كما نجد ذلك في الشعر والقراءات القرآنية[73] .

5-1

الاشتقاق عند ابن جني نوعان : أصغر وأكبر . والأول : «أن تأخذ أصلا من الأصول فتتقرّاه فتجمع بين معانيه ، وإن اختلفت صيغه ومبانيه . وذلك كتركيب (س ل م) فإنك تأخذ منه معنى السلامة في تصرفه ، نحو سلم ويسلم ، وسالم وسلمان ، وسلمى ، والسلام والسليم . . وعلى ذلك بقية الباب إذا تأولته ، وبقية الأصول غيره... فهذا هو الاشتقاق الأصغر...[83] .

إن «الاشتقاق» باعتباره مفهوما لغويا ، قد يصبح أداة فاعلة في الكشف عن خصوصية استخدام الشاعر لدلالة الألفاظ ، إنه قد يسهم في إظهار ما تنطوي عليه اللفظة في الشعر من قصدية تتنافى مع العلاقة الاعتباطية التي تحكم اللفظ ودلالته في الاستخدام العادي للغة ؛ يقول ابن جني عن مادة (ع ج م) : «إنما وقعت في كلام العرب للإبهام والإخفاء ، وضد البيان والإفصاح» . وقد وردت في قول ذي الرمة :

حتَّى إذا جَعَلَتْهُ بيْن أَظْهُرِها مِنْ عُجْمَةِ الرّمْل أَنْقَاءٌ لَها حِبَبُ

• فالعُجمة : معظم الرمل وأشده تراكما، سمي بذلك لتداخله واستبهام أمره على سالكه، ومنه قولهم : استعجمت الدار، إذا صمت فلم تجب سائلها. قال امرؤ القيس :

صمَّ صَداها وعَفَا رَسْمُها   واسْتَعْجَمَتْ عن مَنْطِق السَّائلِ [39]

إن الوقوف على اختيار الشاعر للألفاظ واكتناه دلالتها الاشتقاقية، يمثل إحدى وسائل تأويل المعنى الشعري عند ابن جني ؛ فليس التعبير عن «معظم الرمل وأشده تراكما» بلفظ «العجمة» سوى اختيار أملاه موقف هناك، وهو ما أفصحت عنه الدلالة المشتقة من صيغة (ع ج) ليصبح الرمل طريقا مبهما وعر المسالك.وهذا نفسه ينطبق على لفظ : «استعجمت» في بيت امرئ القيس حيث جاءت مسندة إلى الدار في صورة تعبر عن الإحساس بالخيبة والأسى.

وعندما عرض ابن جني لمادة (ح ر ف) نص على أنها أينما وقعت في الكلام يراد بها حدّ الشيء وحِدّته، من ذلك حرف الشيء، إنما هو حده وناحيته، وطعام حرّيف : يراد به حدته... ولقد «أنشد أبو زيد :

مَشْيَ الجُمَعْليلة بالحَرْفِ الثَّقِل

وقال : الحرف : مسيل الماء، وتأويله أنه انحرف فسال الماء عنه، ولم يستقم فيثبت عليه..» [40] .

ويتجلى استخدام ابن جني للاشتقاق في تأويل ألفاظ الشعر، عندما انتقل من المعنى المعجمي إلى المعنى الاشتقاقي، وكأن هذا المعنى الأخير هو الذي يحدد مسار البيت الشعري ويستجلي الغرض المقصود. فالسؤال عن دواعي اختيار الشاعر لكلمة دون أخرى للتعبير عن معنى ما، والسعي إلى ضبط الدلالة الاشتقاقية، يفسحان مجالا واسعا للمتلقي في تأويل المعنى الشعري.

أما النوع الثاني من الاشتقاق فهو الاشتقاق الأكبر. ويعد ابن جني أول من أطلق هذا المصطلح على ظاهرة صوتية لا تخلو من قيمة فنية، وهو يصدر، في نظره إليها، عن مبدأ لغوي مفاده «أن المعاني وإن اختلفت معنياتها آوية إلى مضجع غير مقض، وآخذ بعضها برقاب بعض»[41].

يحدد ابن جني مفهوم الاشتقاق الأكبر قائلا : «وأما الاشتقاق الأكبر فهو أن تأخذ أصلا من الأصول الثلاثة، فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحدا، تجتمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه، وإن تباعد شيء من ذلك عنه رُدَّ بلطف الصنعة والتأويل إليه، كما يفعل الاشتقاقيون ذلك في التركيب الواحد..فمن ذلك تقليب (ج ب ر) فهي – أين وقعت– للقوة والشدة..»[42].

ويبدو أن هذا المفهوم اللغوي سرعان ما سيتحول هو أيضا إلى أداة تسعف في تأويل ألفاظ الشعر والكشف عن طبيعة تشكيله للمعنى. وسنقتصر في توضيح هذا الأمر على مثالين فقط يغنيان عن الأمثلة الأخرى التي أوردها ابن جني في معظم مؤلفاته.

تدل تقاليب مادة (ك ل م) على القوة والشدة. فمن ذلك الأصل الأول (ك ل م)، منه الكلْم للجرح، وذلك للشدة التي فيه، قال :

عليها الشَّيْخُ كالأسد الكَليم

ومنه (ل ك م) إذا وجأت الرجل ونحوه، ولا شك في شدة ما هذه سبيله..(م ك ل)، يقال بئر مَكول، إذا قلَّ ماؤها، قال القطامي :

كأنها قُلُبٌ عاديَّةٌ مُكُلُ

والتقاؤهما أن البئر موضوعة الأمر على جُمَّتها بالماء، فإذا قلَّ ماؤه كرُه موردها، وجفا جانبها، وتلك شدة ظاهرة[43].

يلاحظ أن تأويل معنى الصفة (مَكول) لايقوم على الدلالة المعجمية، وإنما يتحدد معناها في سياق الدلالة التي تحكم التقاليب المختلفة لمادة (ك ل م) وهي «القوة والشدة» ؛ فالبئر المكول لاتعني القليلة الماء فقط، بل إن البحث في الدلالة الاشتقاقية العامة لمادة اللفظة قد يسعف في الكشف عن معنى آخر محتمل، حيث نصبح أمام بئر جف ماؤها فاشتد الحال على الناس الذين اعتادوا ورودها. وهكذا.

ولنتأمل تأويله للفظ «وُكون» في قول الشاعر :

يُذَكِّرُني سَلْمى وقدْ حال دونَها حَمامٌ على بَيْضاتِهِنَّ وُكون

حيث يعقِّب قائلا : «وكأنه من مقلوب الكون، لأن الكون الاستقرار، وعليه قالوا : قد تكوَّن في منزله واستقر»[44].

ينطوي التجانس الصوتي على تقارب في المعنى، من هنا فإن لفظتي (وُكون) و (كَوْن) تحملان دلالة واحدة هي الاستقرار. على هذا النحو يحمل استدعاء الكلمة الغائبة إمكانية تأويل الدلالة الحاضرة. وكأن الشاعر في استخدامه لكلمة ما، يفسح هامشا للمتلقي لكي يعبث بها ويقلبها على أوجهها المتباينة سعيا إلى تحديد المعنى الخفي، ولكنه ليس أي متلق ؛ فـ«هذه الطريق من الاشتقاق إنما يحذق حقيقتها من كان سَبْطا (واسع العلم) مرتاضا لا كزًّا ريِّضا»[45].

1 - إن كثيرا من المفهومات البلاغية والنقدية ذو أصول لغوية ؛ ذلك أن التفكير في بلاغة الشعر، يدين في بعض جوانبه للتأمل الجمالي في اللغة العربية.

2 - لقد نشأت عن بعض المبادئ اللغوية الصوتية التي تقرّاها ابن جني في العربية، مفاهيم بلاغية تمثلت على وجه الخصوص في :

- مفهوم الفصاحة الذي صار قضية شغلت النقاد والبلاغين.

- مفهوم العلاقة بين الصوت والمعنى الذي وجد صداه في فكرة ارتباط التعبيرات اللغوية الأسلوبية بوظائف دلالية متوخاة.

3 - تختزن بعض المبادئ اللغوية المذكورة، إمكانية التأويل الجمالي لصور الاستخدام الصوتي والصرفي، تضاف إليها مبادئ لغوية أخرى لها صلة بالجانبين النحوي والدلالي.

2- خصائص اللغة والتشكيل النحوي.

لا شك أن تأمل البنية النحوية للغة العربية، قد أفضى بابن جني إلى استصفاء مجموعة من الإمكانات التعبيرية واكتشاف ما تحمله من طاقة أسلوبية وبلاغية.وسأقتصر هنا على معالجة بعض إمكانات التعبير الأسلوبي، التي لم يحظ معظمها بعناية البلاغيين، على الرغم من أدوارها في التصوير اللغوي الجمالي.

والحق أن اعتبار مجموعة من الخصائص النحوية في العربية مفهومات لغوية، هو الذي دعانا إلى النظر فيما تحمله من أبعاد أسلوبية. أليست همة هذه الدراسة –في النهاية– استخلاص أصول البلاغة وسماتها من سياق التفكير النحوي؟

2-1 صور الحمل على المعنى.

يمثل «الحمل على المعنى» مبدأ يفسح المجال لبعض صور الاستخدام اللغوي التي توسم بالخطأ والخروج عن القواعد. وهو ما عناه بعض الباحثين المعاصرين حينما قال : «كان الحمل على المعنى وسيلة دلالية بارعة ربطت بين بناء الجملة وبنيتها أو بين سطحها وعمقها في منهج النحاة العرب، وكشفت عن دور المعنى أو الدلالة في التقعيد النحوي، أيا

كان اتساع المعنى الذي يحمل عليه الكلام أو ضيقه. وبذلك يعد الحمل على المعنى وسيلة أكثر شمولا من كل ما لجأ إليه النحاة في منهجهم مثل التقدير والتأويل والإضمار أو الحذف لأنه وراء كل هذه الوسائل المختلفة، وهي جميعا وسائل منهجية لتصحيح اللفظ المنطوق ليطابق المعنى المراد» [46].

اتخذ ابن جني مبدأ «الحمل على المعنى» أداة لتقبل الصيغ اللغوية الموسومة بالشذوذ ومجافاة العرف ووسيلة لإغناء اللغة. إنه أداة تعليلية ووسيلة لتوسيع ظواهر اللغة غير المطردة مع القواعد المتعارف عليها. ويبدو أن ابن جني قد استمد هذه الأداة التعليلية من أصحاب العربية أنفسهم ؛ فقد «حكى الأصمعي عن أبي عمرو قال : سمعت رجلا من اليمن يقول : فلان لغوب، جاءته كتابي فاحتقرها. فقلت له : أتقول : جاءته كتابي قال : نعم، أليس بصحيفة؟ أفتراك تريد من أبي عمرو وطبقته وقد نظروا وتدربوا وقاسوا وتصرفوا أن يسمعوا أعرابيا جافيا غفلا، يعلل هذا الموضع بهذه العلة.. ولا يسلك فيه طريقته» [47].

نص ابن جني في تخريجه للقراءات الشاذة، على أنه ينبغي ألا يوصف شيء له وجه من العربية قائم وإن كان غيره أقوى منه بأنه غلط ؛ فقد أقر بعض القراءات التي حكم عليها ابن مجاهد بالخطأ [48]، كما أقر جملة من صور الاستعمال اللغوي في الشعر [49].

لا شك أن في التراكيب المحمولة على المعنى جورا على قواعد الصحة اللغوية من حيث بناؤها الظاهري، غير أن التأويل قادر على ردها إلى النظام اللغوي. بل إنه يفلح في إظهار ما تنطوي عليه من قوة بلاغية وجمالية. هكذا يصير مفهوم «الحمل على المعنى» أداة تأويلية تكشف عن أبعاد المعنى الكامنة في التراكيب الموسومة بالضعف.

إذا كان «الحمل على المعنى » أداة تأويلية في منهج النحاة، كما رأينا سابقا، فإن ابن جني يراه مكونا تعبيريا في العربية «ورد به القرآن وفصيح الكلام منثورا ومنظوما».[50] وقد وصفه بأنه «بحر لا ينكش، ولا يفثج ولا يؤبى ولا يغرض ولا يغضغض»، ونبَّه إلى أنه لا يستغني عن « قوة النظر وملاطفة التأول»[51] . أي إن الوقوف على صور «الحمل على المعنى» الواسعة في اللغة العربية يظل في حاجة إلى جهد ذهني يبذله المتلقي.

ومع أن ابن جني عدَّد صور «الحمل على المعنى» في باب خاص، إلا أنه في واقع الأمر، لم يستوف جميع صور هذا المبدأ النحوي، ذلك أن (باب في الاكتفاء بالسبب من المسبب وبالمسبب من السبب) يجوز إدراجه بسهولة في باب «الحمل على المعنى»حتى وإن ارتبطت صوره بمبحث الحذف فيما يرى ابن الأثير[52] .

ويمكن أن نصوغ مفهوم «الحمل على المعنى» في جملة من الصور اعتد بها ابن جني وشغلت حيزا مهما في تأويلاته البلاغية :

1-1-2

يتميز البناء اللغوي في الشعر بنزوعه إلى خرق قاعدة المطابقة التي يقتضيها أصل الكلام ، ذلك أن نسق العربية يتسع للخروج على قرينة المطابقة في الجنس والعدد استجابة لأغراض بلاغية وجمالية .

ففي الجنس يتم خرق قاعدة المطابقة بواسطة «تأنيث المذكر» و«تذكير المؤنث». وابن جني يرى أن هذا النوع الأخير «واسع جدا لأنه رد فرع إلى أصل. لكن تأنيث المذكر أذهب في التناكر و الإغراب»[53]. وقد أورد مجموعة من الأمثلة الشعرية على خرق قاعدة المطابقة في الجنس.[54]

وقد تنزع لغة الشعر إلى خرق قاعدة المطابقة في العدد ؛فتتصور المعنى الواحد في الجماعة، والجماعة في الواحد. وقد انطلق ابن جني في معالجته لهذا الأسلوب من الأساس اللغوي العاري من أي وظيفة بلاغية أو جمالية، لكن سرعان ما كشفت لنا تأويلاته عن الوجه البلاغي الذي تجاوزت به إطار النحو إلى آفاق البلاغة. فقد أورد بعض القراءات التي تحمل مبدأ خرق قاعدة المطابقة في العدد بواسطة إيقاع المفرد موقع الجمع، الذي وصفه بأنه فاش في العربية. يقول عن قراءة «ثم نخرجكم طفلا» : «أي أطفالا : وحسن لفظ الواحد هنا، لأنه تصغير لشأن الإنسان وتحقير أمره، فلاق به ذكر الواحد لذلك، لقلته عن الجماعة، ولأن معناه أيضا نخرج كل واحد منكم طفلا.. وهذا مما إذا سئل الناس عنه قالوا : وضع الواحد موضع الجماعة اتساعا في اللغة وأنسوا حفظ المعنى ومقابلة اللفظ به، لتقوى دلالته عليه وتنضم بالشبه إليه»[55].

على الصعيد النحوي تفسر القراءة السابقة في ضوء مبدأ «الحمل على المعنى» أي إن الآية حملت صيغة (الطفل) على معناها، فجاز –من هنا– تقبلها في نسق اللغة، غير أن ابن جني لم يقف عند هذا المستوى النحوي، بل مضى في تأويلها بلاغيا مقرا بأن «الخرق» ينطوي على معنى يتمثل في تصغير قيمة الإنسان بالقياس إلى قدرة الله، وبهذا يكون اختيار الصيغ مرتبطا بالغرض المراد تبليغه. ولم يخرج تأويله لقراءة «فادخلي في عبدي»[56] عن إطار تأويله السابق ؛ فاستخدام المفرد في موضع الجماعة ليس مجرد اتساع في الكلام بل هو صورة بلاغية تنطوي على معنى يتمثل في أنه جعل عباده كالواحد لا خلاف بينهم في عبوديته.

إذا كان أسلوب خرق المطابقة في العدد كامنا في التعبير الأدبي للغة العربية، فإن الوظيفة البلاغية التي يضطلع بها في بعض السياقات تعلي في قيمته أو «تحسّنه»[57] بلفظ ابن جني نفسه.

2-1-2

تمثل تعدية الفعل بحرف آخر لتقمصه معناه، صورة أخرى من صور الحمل على المعنى . وقد قال عنه ابن جني : «ومنه باب من هذه اللغة واسع لطيف طريف، وهو اتصال الفعل بحرف ليس مما يتعدى به، لأنه في معنى فعل يتعدى به»[58]. يعد هذا الباب سمة أسلوبية في اللغة العربية، يستخدمها الشعراء وأهل الفصاحة في تعبيرهم الأدبي . وتقوم هذه السمة على العدول عن أصل اللغة المتمثل في الإجراء المستعمل حيث يعمد المتكلم إلى مخالفته باستعمال جديد.

وهنا يكون للمعنى دور في تشكيل البناء اللغوي ؛ فالفعل يتعدى بحرف فعل آخر لتضمنه معناه. وهذا الأسلوب فاش في الشعر والقرآن ؛ يقول ابن جني عن قراءة : «وما يُخدَعون إلا أنفسهم» : «حمله على المعنى، فأضمر له ما ينصبه، وذلك أن قولك : خدعت زيدا عن نفسه، يدخله معنى : انتقصته نفسَه، وملكت عليه نفسه. وهذا من أسدِّ وأدمث مذاهب العربية ، وذلك أنه موضع يملك المعنى فيه عنان الكلام فيأخذه إليه ويصرفه بحسب ما يؤثره عليه، وجملته : أنه متى كان فعل من الأفعال في معنى فعل آخر، فكثيرا ما يجري أحدهما مجرى صاحبه، فيعدل في الاستعمال به إليه، ويحتذي في تصرفه حذو صاحبه، وإن كان طريق الاستعمال والعرف ضد مأخذه»[59].

يقر ابن جني هنا أن تعدية الفعل بحرف فعل آخر تمثل خاصية من خصائص العربية وإحدى سماتها الأسلوبية ؛ فالصيغة اللغوية تذعن للمعنى الذي يأخذها إليه بضرب من التغيير على خلاف العادة، والمعنى الذي تؤول إليه هنا هو المعنى المعجمي لا المعنى السياقي، الأمر الذي يفيد أن هذه الصورة من «الحمل على المعنى» تستمد جماليتها من العدول الحاصل فيها من غير أي تأثير من عنصر خارجي .

3-1-2

ومن صور الحمل على المعنى، ما يمكننا الاصطلاح عليه ب»العدول في إجراء المصدر«، وهو صورة تقوم على أن الاشتراك في المعنى يسوغ إسناد الفعل إلى مصدر ليس في لفظه، كقوله تعالى «وتبتَّل إليه تبتيلا» ؛ فالأصل في تبتَّل أن تقول : تبتَّلتُ تبتُّلا، فتبتيلا محمول على معنى بتَّل إليه تبتيلا[60].

يبدو إجراء المصدر على غير فعله، في الظاهر، عاريا من الصفة البلاغية، غير أن ابن جني الذي شاء استصفاء مظاهر الإبداع وخصائص التعبير الجمالي من البنية اللغوية والنحوية، سيفلح في الكشف عما ينطوي عليه من أبعاد أسلوبية.

إن إجراء المصدر على غير فعله، نوع من العدول في استعمال المصدر أو في إسناده إلى فعل في معناه، ولكنه ليس من لفظه. فالاشتراك في المعنى بين المصدر والفعل سمح بالجمع بينهما في علاقة إسنادية، كما سمح الاشتراك في المعنى بين الفعلين بتعدية أحدهما بحرف الفعل الآخر. وهذا الضرب من الحمل على المعنى يتفاوت في درجة بلاغته وفق وضوحه أو خفائه ، على نحو ما يقرر ابن جني في هذا النص :

«.. جاؤوا بالمصدر فأجروه على غير فعله لما كان في معناه ؛ نحو قوله :

وإن شِئتُم تَعاوَدْنا عِوَادا

لما كان التعاود أن يعاود بعضهم بعضا. وعليه جاء قوله :

وليس بأن تتَبَّعا اتِّباعا

ومنه قول الله سبحانه : (وتبتَّل إليه تبتيلا). وأصنع من هذا قول الهذلي :

ما إِنْ يَمَسُّ الأرض إلاّ منكب منه وحرف السَّاقِ طَيَّ المِحْمَلِ

فهذا على فعل ليس من لفظ هذا الفعل الظاهر ؛ ألا ترى أن معناه طُوي طي المحمل ؛ فحُمِل المصدر على فعل دلَّ أول الكلام عليه. وهذا ظاهر[61]» .

4-1-2

يقول ابن جني : وكلام العرب أكثره هكذا حملا على المعنى، واكتفاء من المسبب بالسبب وبالسبب من المسبب»[62]. هذه صورة أخرى من صور الحمل على المعنى، وهي مذهب[63] في العربية يقوم على مجموعة من الأساليب ستتبلور ضمن مباحث خاصة في هيكل البلاغة. هكذا يمكننا ملاحظة مباحث الحذف والمجاز المرسل والكناية قائمة في أمثلة هذا الباب من أبواب الحمل على المعنى.

لقد ذكر ابن جني أمثلة يمكن النظر إليها من زاوية مبحث الحذف «فمن ذلك قول الله تعالى (فإذا قرأت القرآن فاستعذ بالله)وتأويله – والله أعلم– فإذا أردت قراءة القرآن ؛ فاكتفى بالمسبَّب الذي هو القراءة من السبب الذي هو الإرادة»[64]. وأشار إلى أن هذه الصورة من الحمل على المعنى قد كثرت في باب الشرط وجوابه حتى كادت أن تكون إلى غير غاية[65].

وقد وردت ضمن هذا العدد أمثلة صنفت فيما بعد في مبحث «المجاز المرسل» : أنشد أبو العباس :

ذَرِ الآكلين الماءَ ظُلْما ؛ فما أرى   يَنالون خَيْرا بَعْد أكْلِهم الماء

وقال : هؤلاء قوم كانوا يبيعون الماء، فيشترون بثمنه ما يأكلون ؛ فقال : الآكلين الماء ؛ لأن ثمنه سبب أكلهم ما يأكلونه»[66].

ومن أمثلة هذا الباب على الكناية قول الشاعر :

قد عَلِمَتْ إنْ لم أجِدْ مَعينا   لأخْلِطَنَّ بالخَلوق طينا

وقول الآخر :

إني إذا ما خَبَتْ نارٌ لِمُرمِلَةٍ   أُلْفَى بأَرْفَعِ تلّ رافعا ناري

وقول الآخر :

يا ناقَ ذات الوَخْد والعَنيق   أَمَا ترين وَضَح الطريق[67]

فاختلاط الطين بالخلوق في المثال الأول كناية عن قيام امرأته للاستقاء معه، فاكتفى بذكر المسبب عن السبب. وفي المثال الثاني كنى الشاعر بتضاؤل النار وبروزها عن المنع والعطاء أو البخل والكرم، فاكتفى بذكر السبب عن المسبب. وفي المثال الثالث اكتفى الشاعر بذكر السبب الذي هو «رؤية وضح الطريق» عن المسبب الذي يتمثل في الأمر بالسير.

واضح من هذه الأبيات مفهوم الكناية كما جاءت تحديداتها عند البلاغين القدامى حيث يقول عنها السكاكي هي «ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك»[68]،ويقول عنها قدامة بن جعفر : «وهو أن يريد دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دلّ على التابع أبان عن المتبوع»[69].

هذه أظهر[70] صور الحمل على المعنى ذات الصلة بالتعبير الأدبي. فإذا كان بعضها يتميز بالعدول عن القاعدة الأصلية (خرق المطابقة) والعدول عن الاستعمال (تعدية الفعل بحرف فعل آخر) وكان بعضها الآخر ينطوي على علاقة كنائية غير تصريحية ، فإنها جميعا تخضع لمبدأ عام عبر عنه ابن جني قائلا : «واعلم أن العرب إذا حملت على المعنى لم تكد تراجع اللفظ» [71].

2-2 حكاية القول.

وقف النحويون على «حكاية القول» التي رأوها إحدى القضايا الإعرابية الخالصة، غير أن ذلك لم يمنع استشراف هذه المسألة النحوية

آفاق البلاغة على نحو ما يمكن أن يعاين ذلك في كتاب سيبويه[72] ، أو ما أشار إليه ابن جني متفرقا في مصنفاته.

يعد «أسلوب الحكاية»، أعني حكاية القول، ضربا من التداخل بين الكلام المباشر والكلام المحكي. وهو يقوم على جملة من التنويعات، نقتصر منها على ما ذكر ابن جني في معالجته لهذا الأسلوب. قال الشاعر :

تَنَادَو بالرَّحيلَ غَدا وَفِي تَرْحالِهم نَفْسِي .

يعقب ابن جني[73] على هذا البيت بالإشارة إلى أن نصب «بالرحيل» أو رفعه يجعلنا بإزاء «حكاية» تحتفظ بالعبارة كما جاءت على لسان ناطقيها ،أما جرها فيؤذن بأن الشاعر قد ترجم العبارة ولم يؤدهَا على حالها الأول. والتغيير قد يكون بواسطة الحركة الإعرابية، وقد يكون بواسطة فتح همزة (إن) الذي يؤذن هو أيضا بأن المتكلم قد ترجم القول أو أدى معناه لا لفظه. وقد وقف ابن جني على قوله سبحانه في سورة القمر : «فدعا ربّه أني مغلوب فانتصر» قائلا : «ليس واجبا أن يكون قد أدى هذا اللفظ عينه، بل قد يجوز أن يكون قال : قد غلبتُ، وأنا مغلوب، وغلبتُ يا ربِّ، ونحو ذلك. ولو كسر فقال : إني مغلوب، لكان مؤديا للفظ ما قاله البتة محكيا غير مُتَرْجَم»[74].

والحق أن ابن جني كان يرى أن حكاية القول معنى لا لفظا لا تتم بهاتين الوسيلتين فحسب، بل قد يدل عليها سياق الحال مثل حكاية القرآن عن غير أصحاب العربية من سورة طه : «قالوا يا موسى إما أن تُلقي وإما أن نكون أول من ألقى». يقول ابن جني : «لو قيل : فهلاّ قال : إما أن تلقي وإما أن نلقي، وما معنى هذا التطاول وبعد المأخذ؟ قيل فيه جوابان : أحدهما لفظي والآخر معنوي»[75] . وبالنسبة إلى الجواب المعنوي، الذي

يراه تأويلا أذهب في الصنعة، لما له من صلة بالمعنى البلاغي، فهو أنه لما أراد الله تعالى الإخبار عن قوة بأس السحرة و «استطالتهم عند أنفسهم على موسى عليه السلام»، فقد جاءت العبارة المسندة إليهم «أتم وأدق» من اللفظ الذي أسندوه إليه. ويجيب ابن جني على اعتراض مفترض، مُفاده أن السحرة الذين لم يكونوا من أصحاب العربية لم تبلغ بهم درجة الفصاحة والبلاغة هذا المبلغ في التعبير عن أنفسهم، قائلا : «ألا تعلم أن جميع ما ورد في القرآن حكاية من غير أهل اللسان من القرون الخالية إنما هو مفهوم عن معانيهم وليس بحقيقة ألفاظهم»[76].

في هذا المثال الذي لا يحمل مؤشرا لفظيا على أن الحكاية تمت بتغيير صورة القول، ينوب عنه المقام في الدلالة عن هذا التغيير. واللافت للنظر في تأويل ابن جني، هو ما ينطوي عليه أسلوب الحكاية من دلالة بلاغية وجمالية ؛ فقد أضاف الله سبحانه وتعالى، في الآية المذكورة، أسلوبه على الكلام المحكي لأداء الوظيفة البلاغية المنشودة.

إن التداخل بين الكلام المباشر والكلام المحكي يمثل أحد أساليب العربية في التعبير. وقد لاحظ ابن جني أن حكاية القول، التي تنطوي على لون من التغيير وإعادة الصياغة للعبارة المباشرة، تفضي إلى نتائج بلاغية وجمالية ؛ فالمتكلم، الذي يعمد إلى ترجمة العبارة الأصلية إلى كلامه المحكي، يتوخى من هذا الإجراء تشكيل معنى دقيق أو صوغ حلية فنية، كما بين ذلك المثال السابق.

وهناك صورة لهذا الأسلوب لا يظهر فيها لفظ القول أو ما شابهه من ألفاظ الحكاية : «دعا» و «نادى» وغيرهما. وهي مع ذلك، تقوم على إدماج كلامين دون أن يكون هناك تحويل للكلام المباشر. يقول ابن جني في هذا الصدد : «فأما قول الله سبحانه(وأرسلناه إلى مائة ألف

ويزيدون).. هذا كلام خرج حكاية من الله عز وجل لقول المخلوقين. وتأويله عند أهل النظر : وأرسلناه إلى جمع لو رأيتموهم لقلتم أنتم فيهم : هؤلاء مائة ألف أو يزيدون. ومثله مما مخرجه منه تعالى على الحكاية قوله (ذقْ إنّك أنت العزيز الكريم) وإنما هو في الحقيقة الذليل المهان، لكن معناه : ذق إنك أنت الذي كان يقال له العزيز الكريم..» [77].

يثبت هذا المثال أن أسلوب الحكاية لا يرتبط بالضرورة بفعل «قال» أو ما كان من وادي هذه الكلمة،وهو ما يكشف عن أسرار هذا الأسلوب وفائدة الانتفاع به في الوقوف على جماليات اللغة العربية شعرا ونثرا.

لم تكن «حكاية القول» التي أثيرت في سياق نحوي، سوى خاصية من خصائص اللغة العربية أو أحد أساليبها التي تتجاوز بها نطاق التوصيل الإخباري إلى مستوى الإبداع الجمالي الذي كان الشعر والقرآن الكريم ميدانين له.

3-2 وصف حال المتكلم.

ينوب وصف حال المتكلم عن المشاهدة ؛ إنه ضرب من الإشارة اللغوية لإفادة حال المتكلم عند حكاية القول، وهو أسلوب شاع في الكتابة المسرحية والقصصية الحديثة، وذلك لوضع القارئ في المشهد المنقول بواقعية إمعانا في التأثير البلاغي.

ومن الوظائف التي يضطلع بها، رفعه اللبس عن الكلام ودفعه التوهم أو الظن الخاطئ عن السامع. مثال ذلك قول الشاعر :

قُلْنا لها قِفي لَنا قالت قَاف [78]

ففي هذا المثال لا ندري إن كان الجواب يفيد أنها أرادت «وقفت» أو «توقفت» أم أنها أرادت التعجب منه « قفي لنا ! أي يقول لي :قفي لنا : متعجبة منه». ولو كان الشاعر قد وصف حالها، فقال مع قوله : « قالت

قاف» : «وأمسكت بزمام بعيرها» أو «عاجته علينا» لكان أدل على أنها أرادت : «وقفت».

وقد تكون فائدة هذا الأسلوب في تمثيل الصورة وتجسيدها على نحو تقصر عنه العبارة المستغنية عنه، وذلك لأجل تقوية المعنى وتدعيم التأثير. مثال ذلك قول الشاعر :

تقول – وَصَكَّتْ وجْهَها بِيَمينها- أبَعْليَ هذا بالرَّحى المُتقاعِسُ.

فلو قال حاكيا عنها : أبعلي هذا بالرحى المتقاعس –من غير أن يذكر صك الوجه- لأعلمنا بذلك أنها كانت متعجبة منكرة، لكنه لما حكى الحال فقال : (وصكّت وجهها) عُلِم بذلك قوّة إنكارها، وتعاظُم الصورة لها. هذا مع أنك سامع لحكاية الحال، غيرُ مشاهِد لها.. ولو لم ينقل إلينا هذا الشاعر حال هذه المرأة بقوله : وصكت وجهها، لم تعرف به حقيقة تعاظُم الأمر لها..»[79].

إن وصف الحال ونقله للسامع أسلوبان يلوذ بهما الشعراء لأغراض بلاغية واضحة في الأمثلة التي ساقها ابن جني.وربما كان هذان الأسلوبان أقرب إلى الاعتراض من الناحية النحوية، غير أن ابن جني لم ينظر إليهما من هذا الباب. ولعل أن يكون في وقوعه على أسلوب «وصف حال المتكلم» لون من الاستشراف قد يعن لنحوي لا يبحث في قضايا الإعراب بقدر ما يرنو إلى أصول هذه اللغة العربية التي شغف بها.

4-2 التجاور.

ومن المفاهيم اللغوية والنحوية التي استشرق بها ابن جني آفاق البلاغة، مفهوم «الجوار» الذي ظل عند غيره ذا صلة وطيدة بقضايا النحو الخالصة ولم يكن ليفضي البحث فيه إلى نتائج جمالية ينتفع بها الدرس

البلاغي. هكذا تحدثوا عن تجاور الألفاظ الذي رأوه علة في تفسير الجر في الصفة، وكان موضعها الرفع في قولهم «هذا جُحْرُ ضَبٍّ خربٍ».

إن الجوار الذي لفت نظر ابن جني، نوعان ؛ النوع الأول يمكن تسميته بالتجاور الزماني والنوع الثاني بالتجاور المكاني، وهذا الجوار الذي خاض فيه ابن جني، هو ضرب من العلاقة المجازية في التركيب اللغوي.

يقول عن التجاور الزماني : «وأما تجاور الأحوال فهو غريب. وذلك أنهم لتجاور الأزمنة ما يعمل في بعضها ظرفا ما لم يقع فيه من الفعل، وإنما وقع فيما يليه، نحو قولهم : أحسنت إليه إذ أطاعني، وأنت لم تحسن إليه في أول وقت الطاعة، وإنما أحسنت إليه في ثاني ذلك.. لكنه لما تقارب الزمانان ، و تجاور الحالان في الطاعة والإحسان.. صار كأنهما وقعا في زمان واحد.. ولما اطرد هذا في كلامهم.. تجاوزوه واتسعوا إلى ما تناءت حالاه وتفاوت زماناه..

وعلى هذا يتوجّه عندي قول الله –سبحانه– : (ولن يَنْفَعَكُمْ اليومَ إذ ظلمتم أنكم في العذاب مشتركون) وذلك أن تجعل (إذ) بدلا من قوله (اليوم)، وإلا بقيت بلا ناصب. وجاز إبدال (إذ) –وهو ماض في الدنيا– من قوله : (اليوم) وهو حينئذ حاضر في الآخرة، لما كان عدم الانتفاع بالاشتراك في العذاب إنما هو مسبّب عن الظلم، وكانت أيضا الآخرة تلي الدنيا بلا وقفة ولا فصل، صار الوقتان على تباينهما وتنائيهما كالوقتين المقترنين.. نحو أحسنت إليه إذ شكرني..»[80].

ويقول عن التجاور المكاني : «.. وقد مرَّ شيء من هذا النحو في المكان ؛ قال :

وهم إذا الخيلُ جالوا في كَواثِبها

وإنما يجول الراكب في صهوة الفرس لا في كاثبته، لكنهما لما تجاورا جريا مجرى الجزء الواحد»[81].

واضح إذن أن البنية اللغوية تحمل في ذاتها إمكانيات الإبداع وتجاوز أي نظام من القواعد المجردة والثابتة. هكذا تواجهنا تراكيب تقوم على علاقات مجازية ؛ فتجاور الأزمنة قد يمنح تركيبا مخالفا للقاعدة العقلية، كما أن تجاور الأمكنة قد يولد تركيبا مجازيا مخالفا للنموذج اللغوي المنطقي. ولعل هذا أن يكشف عما يموج داخل اللغة من حركة ونماء وإبداع.

يكشف الجوار، بهذا المفهوم، الطاقة المجازية الكامنة في اللغة العربية. فالشاعر يجد نفسه إذن في مواجهة نسق لغوي يقوم على علاقات غير حقيقية. يتعامل مع مادة مشكّلة تشكيلا جماليا، وبذلك فهو مطالب بأن يقدم صياغته الخاصة، مستثمرا ما تمنحه اللغة من إمكانات تعبيرية.

إن اللغة نسق تعبيري جمالي يحتوي على الاستعارات والكنايات وصور المجاز الأخرى. وإذ يواجه الشاعر هذا النسق، فإنه يعمد إلى الانتفاع به واستغلال إمكاناته الغنية إلى أبعد الحدود، وبالشكل الذي يضمن له الخصوصية والتفرد. فهل يعني هذا أن إبداع الشاعر يتوقف على الوعي بأسرار اللغة وإدراك إمكاناتها ؟ وهل تمتلك هذه اللغة بعبقريتها وعظمتها سلطانا على الشاعر فلا يملك إلا الخضوع لها ؟

لقد قام النظر اللغوي والنحوي، عند ابن جني،على اعتبار اللغة نسقا إبداعيا لا يملك الشاعر إزاءه سوى الكشف عنه واستخراجه. وفي ذلك تكمن شجاعته، التي هي في الأصل، شجاعة هذه اللغة التي ينبغي الفقه بأسرارها.

إن ما عرضنا له أعلاه من مفهومات نحوية، يظهر ما تختزنه العلاقات النحوية من طاقة أسلوبية وبلاغية ؛ فقد كشف ابن جني عما تنطوي عليه

بعض الاستخدامات اللغوية من أبعاد جمالية، وهو بذلك قد وضع اليد على أمرين :

أولهما، أنه قد تنبه إلى جملة من صور الاستخدام اللغوي النحوي التي لم يحفل بها علماء البلاغة، على الرغم مما تحتوي عليه من طاقة بلاغية وأسلوبية تجعلها وثيقة الصلة بطبيعة الحقل البلاغي.

الأمر الثاني يتمثل في أن وعيه بالأسرار الجمالية للاستعمالات اللغوية النحوية، أشرف به على اعتبار اللغة نسقا تعبيريا جماليا في ذاته.

* * *

ارتبط التفكير البلاغي العربي بأصول النحو، غير أن الذي نروم التنبيه عليه، هو أن البلاغة التي نتحدث عنها، نمط من التفكير نما في أحضان النحو في صورته الأولى عندما كان موصولا بالبحث في خصائص العربية. هكذا كان لنظر ابن جني في جملة من المقومات الصوتية والصرفية والتركيبية، أن أفضى به إلى الكشف عما تحمله من إمكانات أسلوبية تمثل خصائص هذه اللغة في التعبير البلاغي والجمالي. وبناء عليه لم يكن ما انتهت إليه بلاغة الشعر من مقومات سوى امتداد للتفكير في الخصائص الجمالية للغة العربية.

هذا لا يعني أن الشعر باعتباره جنسا أدبيا متميزا لم يسهم في صياغة مقولات البلاغة و مفهوماتها ،و لكن الذي نعنيه في هذا المقام، أن النظر في مقومات الشعر، كان جزءا من التفكير العام في الخصائص الجمالية للعربية، ولم يستقل بنفسه حتى يمنحنا بلاغة شعرية بالمفهوم الدقيق الذي تفترضه نظرية الأدب الحديثة. ومع ذلك فإن ابن جني كان واعيا بخصوصية الشعر. من هنا ارتباط تفكيره البلاغي بهذا الجنس التعبيري .

هوامش الفصل الثالث

1 - الخصائص،ج1 (ص :49)

2 - نفسه (ص : 91)

3 - سر صناعة الإعراب.ج2(ص : 814-816)

4 - الخصائص،ج I (ص : 55) .

5 - نفسه ، ج II (ص : 227)

6 - سر الفصاحة (ص : 64)

7 - نفسه (ص : 64–65)

8 - نفسه (ص : 87– 88)

9 - منهاج البلغاء (ص : 222– 223)

10 - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر (ص : 28).

11 - الخصائص،جII (ص :154)

12 - نفسه،ج I (ص :66)

13 - رولان بارت ، مبادئ في علم الأدلة (ص : 71)

14 - أنظر : kerbrat Orecchioni,la connotation(p: 32)

15 - دور الكلمة في اللغة(ص : 93)

16 - مبادئ النقد الأدبي (ص : 181- 192)

17 - أنظر : La connotation(p: 35)

18 - Molino(Jean) et Joë elle Tamine، Introduction à l'analyse linguistique de la poésie (p: 57).

وانظر محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري (ص :36).

19 - أنظر : مولينو. مرجع سابق.

20 - أنظر : مقدمة كتابه «بنية النص الشعري» التي كتبها (بارتون جونسون) وقام بترجمتها إلى العربية سيد البحراوي : مجلة الفكر العربي. عدد 52 . 1982 .

21 - أنظر :نظرية المنهج الشكلي (ص : 38)

22 - الخصائص، ج II (ص : 157)

23 - الخاطريات (ص : 81) والخصائص، ج II (ص : 157 و158 و160 و162) والمحتسب ج II. ص : 55) و (140) و(205).

24- الخصائص ، ج II (ص : 152-153)

25- الكتاب ، ج IV (ص :64-65) وأنظر أيضا (ص :75)

26-عبد الحكيم راضي ، نظرية اللغة في النقد العربي(ص : 265)

27- الخصائص ، ج II (ص :157-158)

28- نفسه (ص : 146)

29- المحتسب ، ج II (ص : 211)

30- المحتسب ، ج I (ص : 258-259)

31- نفسه ، ج II (ص :210-211)

32- إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية (ص : 154)

33- الخصائص ، ج III (ص : 124-125)

34- نفسه (ص : 128-129)

35- المحتسب ، ج II (ص : 209)

36- نفسه (ص : 6)

37- نفسه (ص : 167)

38- الخصائص ،ج II (ص : 134)

39- سر صناعة الإعراب ، ج I (ص : 37)

40- نفسه (ص : 16-17)

41- الخصائص ، ج II (ص : 139)

42- نفسه (ص : 134-135)

43- نفسه (ص : 14-17)

44- المحتسب ، ج II (ص : 168)

45- سر صناعة الإعراب ، ج I (ص : 17)

46-محمد حماسة عبد اللطيف ، النحو والدلالة (ص : 160-161)

47- الخصائص ، ج I (ص : 250)

48- المحتسب ، ج I (ص : 236)

49- الفسر ، ج I (ص : 289) والخصائص ، ج II (ص : 423 و424 و431 و432 و433)

50- الخصائص ، ج II (ص : 411)

51- نفسه (ص : 435)

52-المثل السائر ، ج II (ص : 272)

53- الخصائص ، ج II (ص : 415)

54- نفسه (ص : 411 و 412 و415 و416)

55- المحتسب، ج II (ص : 267)

56- نفسه (ص : 361) وأيضا (ص : 266) وانظر : ألفسر، ج I (ص : 237) والخصائص، ج II (ص : 422)

57- المحتسب، ج I (ص : 202)

58- الخصائص، ج II (ص : 435)

59- المحتسب ، ج I (ص : 52) وانظر أيضا : الخصائص ، ج II (ص : 184)

60- أنظر لسان العرب ، ابن منظور. مادة : بتل (ص : 207) المجلد الأول. دار المعارف.

61- الخصائص، ج II (ص : 309)

62- الخاطريات (ص : 30)

63- نفسه (ص : 121)

64- الخصائص ، ج III (ص : 173) وانظر : الخاطريات (ص : 30 و 120)

65- الخاطريات (ص : 121)

66- الخصائص، ج III (ص : 176)

67- نفسه (ص : 173 و 175 و 176)

68- مفتاح العلوم (ص : 189)

69- نقد الشعر (ص : 155-156)

70- هناك صور أخرى عرضنا لها في مباحث متفرقة من هذه الدراسة مثل باب الفروق والفصول الذي تغلب عليه خاصية التقديم والتأخير.

71- الخصائص، ج II (ص : 420)

72- تعرض شكري عياد في كتابه «اللغة والإبداع» إلى أسلوب الحكاية عند سيبويه. (ص : 113-114)

73- الخاطريات (ص : 137) وانظر أيضا : الفسر ، ج I (ص 212-211)

74- الخاطريات (ص : 137)

75- نفسه (ص : 119)

76- نفسه.

77- الخصائص، ج II (ص : 461)

78- نفسه ،ج I (ص : 247)

79- نفسه (ص :246-247)

80- الخصائص، ج III (ص : 222-224)

81- نفسه (ص : 227)

القسم الثاني

أصول البلاغة وسماتها

الفصل الأول

شجاعة العربية وجنس الشعر

الشعر ومفهوم الشجاعة.

يسعى هذا الفصل في المقام الأول، إلى استخلاص أحد أصول التفكير البلاغي في الشعر عند ابن جني. فهو إذن امتداد وتطوير لما سبق طرحه في القسم الأول. غير أننا إذا كنا معنيين هناك بإظهار القوة الإبداعية للغة العربية وخصائصها في التعبير الجمالي، فإننا سنعنى هنا بأحد أجناس القول التي تتجلى فيها هذه القوة الإبداعية على نحو متميز وأشد كثافة. ولن يكون هذا الجنس سوى الشعر الذي بسط سلطته الجمالية -كما قلنا سابقا[1] - على مساحة تفكيرنا البلاغي منذ النشأة.

إن القول بجمالية اللغة العربية الذي قمنا بتحليله أنفا، لم يكن الغرض منه سوى إظهار أن التفكير البلاغي في الشعر عند ابن جني، يقع في قلب تفكيره العام في خصائص جمالية العربية، باعتبارها لغة تحمل إمكانات إبداعية في ذاتها، وهذا من شأنه أن يعين على ضبط العلاقة بين الشعر واللغة ، وتقديم رؤية أوضح لطبيعة تعامل الشاعر مع أداته الأولى .

إن القول بخصوصية الشعر لا يعني نفي الإبداع عن غيره من أجناس القول وعلى رأسها اللغة الطبيعية بوصفها نتاجا جماعيا ؛ فقد اتضح لنا الآن أن هذه اللغة تملك من خصائص الإبداع ما يجعلها مادة غنية يرجع

إليها الشاعر في نظمه. إن الخصوصية التي نتغيا إظهارها، ليست من قبيل المخالفة المطلقة بقدر ما هي لون من الامتداد أو التفاعل القائم على الاختيار وفق مقتضيات الجنس الذي يتدخل في تحديد طبيعة العلاقة بين إبداع المتكلم واللغة التي تسترفد منها. والشعر جنس أدبي له مكوناته التي توجه الشاعر وتتحكم في طرق تعامله مع اللغة. هذه حقيقة نقدية استقرت في ثقافتنا الأدبية المعاصرة وأصبحت من البدهيات التي لا تثير جدلا. ولكن قد يكون تأصيل هذه الفكرة ضربا من التعسف في القراءة وهو ما حذرنا أنفسنا منه.

والحق أنه يصعب القول إن ابن جني –وربما حتى غيره من القدامى– فكر في الجنس الأدبي على نحو ما تقتضي ذلك نظريات النقد الحديث ؛ فلم يكن هذا الإشكال جزءا من تفكيره البلاغي. غير أننا من منظور آخر نرى أن هناك إطارا معرفيا إنسانيا متعاليا،ترتد إليه مجموعة من الأفكار،وإن اختلفت في صيغها وأبعادها ودرجة تعقيدها.على هذا النحو يجوز لنا أن نرى في تراث ابن جني جانبا من التفكير في علاقة الشعر باللغة في مستوياتها الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية، وإن لم يستشرف المستويات العليا مثل الأسلوب والمذهب والنص. وغايتنا نحن هنا، ضبط هذه العلاقة حتى نتمكن من إعادة صياغة أصول تفكير ابن جني البلاغي.

تفصح قراءة متأنية في تراث ابن جني عن مكانة الشعر ودوره في صياغة المفهومات التي ارتكز عليها تصوره البلاغي. وستصبح هذه المفهومات أصولا محددة لإطار تفكيره البلاغي. والمقصود بالإطار هنا، استصفاء الأسس التي توجه نظره إلى الشعر باعتباره كيفية خاصة في التعامل مع اللغة. وهذا الإطار ضروري لأجل تحديد طبيعة الرؤية الجمالية للشعر عند ابن جني، وهو ما سيعيننا على استخلاص المعايير التي صدر عنها في تأويلاته البلاغية.

إننا على الرّغم من إيماننا بأن البلاغة القديمة لم تتعامل مع النص في وحدته البنائية، ولم تقدم -تبعا لذلك- تصورا واضحا عن «الظاهرة الأسلوبية»[2] ، فإننا نرى أن اهتمام ابن جني بمجموعة من السمات البلاغية التي تتقوّم بها صناعة الشعر ؛ذلك الاهتمام، الذي تجاوز -كما رأينا في القسم الأول[3]- ما احتشدت به مصنفات علم البلاغة من فنون البديع، ليس من قبيل الاستقصاء أو التصنيف، بل هو اهتمام وارد في سياق نزوع نحو صياغة بعض المفاهيم ذات الطابع الكلي ؛ فقد كان ابن جني يتقصى في اللغة دلائل الحكمة والصنعة حيث تمخضت تأويلاته عن بعض الأفكار المحورية الصالحة لكي تصبح أصولا بلاغية. ولعل مفهوم «الشجاعة» أن يكون الأصل البلاغي المحوري الذي يستوعب بقية الأفكار.

لقد أقررنا سابقا بأن مفهوم «شجاعة العربية» يمثل طاقة اللغة في توليد الإمكانات التعبيرية وخلق استعمالات تتجاوز بمرونتها واتساعها كل القوالب الثابتة للنظام اللغوي المجرد. وإذا كنا قد ربطنا بين مفهوم الشجاعة والقوة الإبداعية الكامنة في نسق العربية. فإن لهذا المفهوم أوثق الصلة بجماليات الشعر الذي يتميز نسقه اللغوي بهذه الطاقة الإبداعية المتمثلة في الصراع بين النظام اللغوي بقواعده الأصلية المجردة والشعر بمعانيه وإيقاعه. ويؤثر ابن جني وصف هذا الصراع بالشجاعة، لما كان الشاعر يقتحم أسوار اللغة بقواعدها المتمكنة إدْلالاً بسلطة الشعر وقوته التي لا تذعن للضغوط. إن الشعر، في تصوره، لا يجور على اللغة بنظام قواعدها الصرفية والنحوية والدلالية جهلا بها، وإلا لما وصف بالشجاعة مثلما لا يوصف بها من يخوض غمار الحرب أعزل وهو جاهل بعاقبة صنيعه. إن صفة الشجاعة مشروطة بالمعرفة ؛ فالطفل الذي يداعب الحية لا يمكن إلا أن يكون جاهلا بخطورتها. ومن المؤكد أنها ستسبب له الذعر حينما يقف على حقيقتها.

ترتبط الشجاعة في جوهرها بالقدرة والحرية. ولا تكون القدرة والحرية حقيقيتين إلا مع وجود شرط ضروري هو المعرفة ؛ فمتى حصل العلم بالشيء كانت القدرة والحرية في التعامل مع هذا الشيء ذات مغزى إنساني. فالمتكلم الجاهل بقواعد اللغة لا يمكن أن تحصل له هاتان الصفتان في تعامله مع اللغة، وإنما ينعت الاستخدام اللغوي بهما –وهما شرطان في حصول الشجاعة– مع العلم والمعرفة. على هذا النحو اتسم شعر المتنبي بالشجاعة في نظر ابن جني ؛ فهو «وإن كان في بعض ألفاظه تعسف عن القصد في صناعة الإعراب من ارتكاب شاذ وحمل على نادره ، فعن غير جهل كان منه ولا قصور عن اختيار الوجه الأعرف له. من هنا تشبث قوم لا دربة لهم بالعربية بأشياء من ظاهر لفظه، إذ لم تكن لهم خبرة بدخيلة أمره»[4].

ولعل القدرة على الاختيار، أسمى ما يمثل حرية الشاعر وشجاعته. ولا يكون الاختيار ممكنا إلا مع وجود أكثر من صيغة للتعبير. ويوصف الاختيار بالشجاعة عندما يلجأ المتكلم إلى صيغة تعبيرية يكون غيرها أقوى في القياس وأكثر موافقة لظاهر الكلام ؛ هكذا نجد أن المبدأ الذي تقوم عليه مجموعة من مقومات البلاغة، متمثلا في «الشجاعة» ؛ فأسلوب الالتفات، يمثل عدولا عن الصيغة التي يقتضيها ظاهر الكلام إلى صيغة مخالفة للنسق. فهو بالنسبة إلى ابن جني ضرب «من الانحرافات في صناعة الشعر»[5] وصفها بالشجاعة، كما أن الحذف لا يصبح أسلوبا إلا إذا جرى الاختيار على خلاف مقتضيات الظاهر، أي أن يحذف المتكلم ما لم يتم الكلام إلا به بحيث يحصل تعارض بين نظام الكلام وحرية المتكلم. أما إذا لم يحصل هذا التصادم فلن يكون الحذف سمة أسلوبية تجسد «الشجاعة». ولأجل هذا استبعد ابن جني الحديث عن الحذف الذي لا يحمل فعل الشجاعة الخلاق[6].

يبدو أن مفهوم الشجاعة الذي صاغه ابن جني للتعبير عن الحرية التي يتميز بها الشعر في التصرف والاختيار، سيمتد ليصير مبدأ تخضع له مجموعة من مقومات البلاغة في تكوينها الجمالي. وبناء عليه يغدو مفهوم الشجاعة معيارا جماليا لتقويم الشعر أو تحديد سماته الأسلوبية. غير أنه ينبغي التنبيه على أن هذا المعيار ليس سائبا أو مبتذلا غير مقيد بضوابط تسوِّغه وتجعله قيمة جمالية. ولقد أدرك ابن جِني أن الاجتراء على اللغة في أقصى الأحوال عنفا مثل ظواهر الضرورة الشعرية ليس في حقيقة الأمر، إذا ما نظر إليه من زاوية الطبيعة الخاصة والمتميزة للشعر، سوى الامتثال لمقتضيات هذا الجنس الأدبي. وبهذا يتحول ما وُصِف من زاوية النظام اللغوي المجرد بأنه«جور» إلى «شجاعة»، أي عوض النظر إلى الشعر من خارجه، يكون من الأولى النظر إليه من الداخل. ولعل ذلك يتمخض عن رؤية نقدية إيجابية تدفع عن الشعر ما ألصق به من نعوت سلبية في النظرية الأسلوبية الحديثة التي يبدو أنها آثرت أن تضع ثنائية صارمة بين لغة الشعر واللغة العادية. من هنا ظهر فيض من المصطلحات لوصف المعيار الفارق بين هذين المستويين في اللغة ، وذلك من قبيل « الانحراف » و «الانتهاك» و«الخرق» وغيرها من المصطلحات التي يبدو أنها تختلف عن مفهوم الشجاعة.

يقربنا ابن جني من مفهوم الشجاعة في نص يقول فيه :« فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جَشِمه منه وإن دلّ من وجهٍ على جَوْره وتعسفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصِياله وتخمُّطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته. بل مَثَله في ذلك عندي مثل مُجْري الجَموح بلا لجام ، ووارد الحرب الضَروس حاسرا من غير احتشام. فهو وإن كان ملوما في عنفه وتهالكه،

فإنه مشهود له بشجاعته وفيض مُنَّته، ألا تراه لا يجهل أن لو تكفَّر في سلاحه، أو أعصم بلجام جواده، لكان أقرب إلى النجاة، وأبعد عن الملحاة ؛ لكنه جشم ما جشمه على علمه بما يعقِب اقتحامُ مثله، إدْلالا بقوة طبعه ، ودلالة على شهامة نفسه[7] ».

إن « الشجاعة » نوع من الاختيار الأسلوبي، إنه الاختيار المخالف لأصل القاعدة أو لمقتضى ظاهر الكلام. وهذه الشجاعة ليست « خرقا » لقواعد اللغة، ذلك أن «الشعر موضع اضطرار، وموقف اعتذار، وكثيرا ما يحرّف فيه الكلم عن أبنيته وتحال فيه المُثُل عن أوضاع صيغها لأجله»[8]. فللشعر إذن ماهية خاصة تقتضي إعادة النظر في المقاييس والأحكام والنعوت. من هنا كان الوصف بالشجاعة يتفق مع الرؤية الجمالية التي لا تنظر من زاوية المخالفة بل من منظور يسعى إلى ضبط الخصائص الذاتية للظاهرة.

إن الشعر في منظور ابن جني «موقف فسحة وعذر»، وهو يتسع للقياس والتصرف والإقدام والارتجال[9]، اتساعه لمجافاة الأخلاق والأعراف المتفق على مراعاتها، واتساعه أيضا لتقبل التصويرات المجافية لحدود الواقع والمنطق. فقد عقب ابن جني على قول المتنبي، الذي جافى السلوك الديني القويم، بما نصه :

وأَبهَرُ آيَات التِّهامي أنه   أبُوكَ وأَجدَى مَا لَكُم من مَنَاقِبِ

«يريد (بالتهامي) النبي صلى الله عليه وسلم، وقد أكثر الناس القول في هذا البيت، وهو في الجملة شنيع الظاهر، وقد كان يتعسف في الاحتجاج له والاعتذار منه بما لست أراه مقنعا، فأضربت عن ذكره، ومع ذلك فليست الآراء والاعتقادات في الدين مما يقدح في جودة الشعر ورداءته، لأن كلا منفرد من صاحبه»[10].

لا ترتبط القيمة الجمالية في الشعر بالآراء والاعتقادات ؛ فالمعاني، كما قال قدامة بن جعفر «كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها، فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة»[11]. هكذا يحدد قدامة، الذي عاصر ابن جني، معيار جمالية الشعر بمعزل عن أي ارتباط بالأخلاق ؛ فللشعر ماهية خاصة به لا تتحدد بقواعد المنطق الخلقي «وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه»[12] . ويبدو أن صدى هذا المبدأ النقدي الواضح عند ابن جني وقدامة، كان بينا عند صاحب «الوساطة» الذي أعلن بألفاظ صريحة «والدين بمعزل عن الشعر».

إن أهمية هذا المبدأ النقدي، بالنسبة إلى دراستنا، تتمثل في انسجامه مع مفهوم «الشجاعة» وبيان ذلك أن الشاعر الذي لا يجهل أن في اختياره الوجه الناطق بخلقه الديني نجاته وسلامته، يجشم نفسه ما يجشم وهو يعلم ما قد يترتب على عنفه، إدلالا بشجاعته وكأنه لمْ يخرق قاعدة خلقية.

إن الوعي بماهية الشعر يبيح للشاعر العبث بقواعد المنطق الخلقي التي تحكم سلوك الناس في مجتمع ما. يقول ابن جني عن بيت آخر للمتنبي :

وإذا مُدِحتَ فَلاَ لتكسِبَ رِفعةً   للشّاكرين على الإلَه ثَناءُ

«ضربه مثلا وبالغ فيه، وقول الشاعر مغتفر ..»[13]

وبصرف النظر عما يشير إليه هذا النص من ضرورة الفصل في الشعر بين «المادة» وما يقع في هذه المادة من «صورة» أو «تخييل» كما عبر حازم القرطاجني فيما بعد : «الشعر لا تعتبر فيه المادة بل ما يقع في المادة من تخييل»[14] . أي على الرغم من إشارة النص إلى هذا الإشكال

النقدي، فإن له علاقة بفكرة نقدية أخرى لا تقل عنها أهمية، وكلاهما يرتبط بماهية الشعر، وتتمثل هذه الفكرة في طبيعة العلاقة بين التصوير الشعري وما يسميه حازم ب «الأشياء الموجودة في الأعيان»[15]، أو الواقع الخارجي المتفق مع قواعد المنطق. فالشعر بطبيعته الخاصة قد لا يلتزم بتمثيل هذه الأشياء المتعينة تمثيلا حقيقيا، ولأجل ذلك كان لمذهب الغلو أنصار في تراثنا النقدي والبلاغي، وتشعبت حوله مناقشات خصبة.ويبدو أن ابن جني الذي فصل بين الشعر والأخلاق كما فصل، من قبل، بينه وبين نسق القواعد النحوية المجردة، يفصل هنا بين منطق الشعر ومنطق الواقع ليهيء بذلك السبيل لتقويم الشعر بمعاييره الخاصة.

وأما قوله «ضربه مثلا» فإنه تفسير وتسويغ لما جاء عليه البيت من تصوير قائم على التجوّز في المبالغة، حيث إن طبيعة المثل تحتمل هذا المعنى. ولعل قدامة بن جعفر أن يقربنا مما يعنيه ابن جني ؛ فقد نص في حديثه عن الغلو : «وكذا كل غال مفرط في الغلو إذا أتى بما يخرج عن الموجود فإنما يذهب فيه إلى تصييره مثلا»[16]. ولما كان المثل مجازا لا حقيقة أي هو ضرب من التجوّز الدلالي الغرض منه التسيير جرى مجرى الشعر في تحمل التغيير في بنيته ودلالته[17].

وقد تنبه ابن جني إلى ما يتخلل شعر المتنبي من «تمثيلات خطابية» قامت وظيفتها على الإقناع والحجاج وتمثيل المعنى بجعله سائرا[18]، غير أن ورود هذه الأمثال في الشعر قد يثير إشكالا نقديا حول مدى قابليته للاستجابة إلى الإقناع الذي ظل مكونا خطابيا في الأصل. والحق أن هذا الإشكال الذي لم يخطر ببال ابن جني، الذي ظل وفيا لأسئلته اللغوية، سيثار في دائرة النقاد الفلاسفة ذوي النزعة النظرية في تعاملهم مع الشعر. وكان لحازم الفضل في تبيين أن «التمثيل الخطابي» سائغ في الشعر ما دامت طبيعة هذا الضرب من الاستدلال لا تخلو من تخييل أو محاكاة[19].

وإذا كان الإقناع «مكونا» في جنس الخطابة، فإنه في الشعر يمثل «سمة» تندرج في مبدإ جمالي عام تقوّمت به أشعار العرب، وهو «المراوحة بين المعاني» ؛ فالشاعر العربي يراوح في قصيدته بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية، كأنه يتمثل بأمر عام على أمر خاص. وهذه الوظيفة هي التي أومأ إليها ابن جني وعبر عنها قدامة ولم تعثر على صيغتها النظرية إلا مع حازم. وإذا كان هذا الأخير اعتبر «التمثيل الخطابي» سمة أسلوبية في الشعر العربي، فإن في وقوف ابن جني على الأمثال التي ضربها المتنبي في شعره ما يشي بإدراكه لوظيفة هذا الأسلوب في الشعر، وإن لم يذهب به تفكيره إلى الربط بين هذه السمة الأسلوبية وجنس الشعر مثلما صنع حازم.وعلى الجملة لم يكن مفهوم شجاعة العربية سوى تلك الطاقة الذاتية التي يختزنها الشعر فتجعله حقلا لكل ضروب الاتساع والترخص والإقدام اللغوية، بل قد تجعل منه موضعا لتحمُّل كل ضروب الخرق الديني والمنطقي والعرفي[20].

وإذا كان مفهوم الشجاعة يجسد تصور ابن جني للشعر على نحو ما يجسد الأصل الجمالي لمجموعة من مقوماته الأسلوبية فيما أطلق عليه «أجناس الشجاعة»، فإن لهذا المفهوم ضوابط تسوغه ؛ فقد رأينا أنفا أن الشعر موقف خاص يتميز بالشجاعة، من هنا لم يكن ما يلجأ إليه الشاعر من ظواهر لغوية ضعيفة في الأقيسة النحوية المجردة سوى استجابة لطبيعة الشعر الإيقاعية والدلالية. ومع ذلك فإن ابن جني وضع مقياسا أوليا لتسويغ ظواهر الشجاعة، ويتمثل في اقتدار الشاعر : «فإن الأعرابي إذا قويت فصاحته، وسمت طبيعته تصرّف وارتجل ما لم يسبقه أحد قبله به ؛ فقد حكي عن رؤبة وأبيه أنهما كانا يرتجلان ألفاظا لم يسمعاها ولا سبقا إليها»[21]. وفي مقابل ذلك لا يسوغ قبول ظواهر التصرف في اللغة من قاصر «.. لكن لو جاء شيء من ذلك عن ظنين أو

متَّهم أو من لم ترق نه فصاحته، ولا سبقت إلى الأنفس ثقتُه كان مردودا غير متقبَّل[22].

وإذا تجاوزنا الطبيعة الخاصة للشعر واقتدار الشاعر أو فصاحته القوية، وجدنا ابن جني يقدم مقاييس أخرى تسعف في تسويغ ظواهر الشجاعة وتقبلها بشكل حسن. وربما كان لقيمة المعنى دور في ذلك ؛ فهو يرى أن أهل العربية « كانوا يعتبرون المعاني ،ويخلدون إليها، فإذا حصّلوها وحصّنوها سامحوا أنفسهم في العبارات عنها »[23]. وهذا المعنى قد يكون لغويا أو بلاغيا. ولعل ما اصطلح عليه ب « الحمل على المعنى » أن يكون أداة ناجعة في تسويغ أجناس الشجاعة، كما أن اللجوء إلى المعنى البلاغي كان أداة استخدمها ابن جني في تأويله لهذه الظواهر اللغوية.

وعلى الرغم من أن ابن جني كان يرى « الوزن » أداة لتسويغ ترخص الشاعر في الأقيسة النحوية المجردة، إلا أنه لم يكن يميل إلى اعتبار هذا الترخص مسلكا متكلفا، ذلك أن الشاعر لا يخضع للقيود اضطرارا ؛ فالظواهر اللغوية المتسمة بالمخالفة، فعل اختياري يجسد شجاعته، ولأجل هذا اعتد ابن جني بالمعنى في تفسير تلك الظواهر، ولم يكن يتوسّل بالوزن إلا عندما يستنفذ أداة المعنى. كل ذلك إيمانا بشجاعة الشعر وقوة الشاعر.

ومع ذلك فالوزن مكون شعري يفرض سلطته على اللغة ويجذبها إليه دون أن يكون ذلك دليلا على قصور الشاعر أو ضعفه اللغوي. وربما كان مصطلح « الضرورة» الذي أطلقه القدماء على الظواهر اللغوية النادرة التي جاءت في الشعر لإقامة الوزن، وراء ما تنعت به من أوصاف سلبية.

إننا نرى في كل من المعنى والوزن ما يسوّغ للشاعر لجوءه إلى أجناس الشجاعة.غير أن الشعر باعتباره نسقا لغويا ودلاليا خاصا، والشاعر

باقتداره الجمالي أو قوة فصاحته، ليعدان في الخلاصة النهائية دليلين على هذه الشجاعة، التي لا تذعن للقيود بل تستجيب لمطالب الفن اللغوي في التعبير عن جماليات الإيقاع والمعنى. وإذا كنا قد تناولنا في القسم الأول مفهوم « شجاعة العربية» باعتباره أصلا جماليا كشف عن مرونة نسق العربية واتساعها لشتى ضروب التعبير البلاغي، فإننا نحرص هنا على الربط بين هذا المفهوم وجنس الشعر سعيا نحو تأكيد أصوله الشعرية. وقد اضطلع بتجسيد هذا الأصل مبدآن جماليان نصطلح عليهما، استنادا إلى لفظ ابن جني نفسه، ب « تجاذب المعنى والنحو» ثم مبدأ « العدول». فهما معا ساهما في تحديد ما نقصده بشجاعة الشعر، كما سنوضحه لاحقا.

1 – تجاذب المعنى والنحو.

يمثل الصراع بين مطالب المعنى وقواعد النحو في تصور ابن جني أبرز خاصية تجسد شجاعة الشعر. وإذا كانت صور هذا الصراع قائمة في «محاورات الناس» وجاءت في القرآن، فما أكثرها وأوسعها في الشعر قديمه ومحدثه[24]. ذلك أن الشعر الذي اتسم، من منظور القاعدة النحوية، بالجور والتعسف والعنف[25]، يجد في صراعه مع مطالب النحو وقيوده المجال الأنسب لإظهار شجاعته أو خصوصيته اللغوية والدلالية ؛ فالشاعر الذي يتوخى صياغة معنى جمالي مؤثر قد لا يحفل بقوة القاعدة النحوية ؛ ذلك أن الشعر بنية لغوية خاصة يجور فيها المكون الإيقاعي على النحو كما يصبح إفساد الإعراب من أجل المعنى مطلبا سائغا.

إذا كانت صحة الإعراب أو قوة القاعدة النحوية تمثلان غاية النمط العادي في التواصل اللغوي، فإن النمط الشعري يجور على النحو لأجل بلاغة المعنى، وفي هذا الصدد يقول ابن جني إن «العرب قد تحمل على

ألفاظها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة المعنى.. ومن الحمل على اللفظ للمعنى قوله : «يا بؤس للجهل ضرارا لأقوام» ، فتجشم الفصل بين المضاف والمضاف إليه بلام الجار، لما يعقبه من توكيد معنى الإضافة، فهذا ونظائره يؤكد أن المعاني تتلعّب بالألفاظ، تارة كذا، وأخرى كذا»[26].

وربما كان من الضروري الوقوف لتبين مدلول «صحة المعنى» الوارد في النص السابق، حيث نرى بأنه قد يفيد المعنى اللغوي المجرد من أي وظيفة بلاغية، وهو المفهوم الذي يقترب مما يسميه السكاكي ب «أصل المعنى»[27] ، أي الدلالة المستخلصة من التركيب على سبيل الإفادة ؛ هذا الضرب من المعنى الذي يستأثر بالتركيب ويجور عليه، هو من قبيل المعنى الإخباري المنطقي. وقد يفيد مدلول «صحة المعنى» من جهة أخرى، المعنى البلاغي المرتبط بالتأثير الجمالي.

ومن الاستخدامات اللغوية التي ساقها ابن جني لتفسير التجاذب بين المعاني البلاغية والقواعد النحوية، الوصف بالمصدر. ففي القياس، يضعف أن تجري المصادر أوصافا إلا على ضرب من التوسع في المعنى أو التأول[28]. وكان يُؤثر ألا يؤول هذا الاستخدام اللغوي بتقدير حذف المضاف بل يقر وجهه على ضعفه النحوي ويراه «أصنع» و «ألطف»[29]. يقول في هذا الصدد : «ومن تجاذب الإعراب والمعنى ما جرى من المصادر وصفا ؛ نحو قولك : هذا رجل دنف ، وقوم رضا، ورجل عدل. فإن وصفته بالصفة الصريحة قلت : رجل دنف، وقوم مرضيون، ورجل عدل، هذا هو الأصل. وإنما انصرفت العرب عنه في بعض الأحوال إلى أن وصفت بالمصدر لأمرين : أحدهما صناعي والآخر معنوي. أما الصناعي فليزيدك أنسا بشبه المصدر للصفة التي أوقعته موقعها.. وأما المعنوي، فلأنه إذا وصف بالمصدر صار الموصوف كأنه في الحقيقة مخلوق من ذلك الفعل. وذلك لكثرة تعاطيه له واعتباره إياه.. فقولك إذا : رجل دنِف – بكسر النون

- أقوى إعرابا ؛ لأنه هو الصفة المحضة عير المتجوزة. وقولك : رجل دنَف أقوى معنى، لما ذكرناه : من كونه كأنه مخلوق من ذلك الفعل. وهذا معنى لاتجده، ولاتتمكن منه مع الصفة الصريحة. فهذا تجاذب الإعراب والمعنى»[30].

إن التراكيب الضعيفة في القياس النحوي، تصبح ذات قوة في التعبيرات الجمالية ؛ وليس المقصود بالقوة هنا صحة الإعراب أو توصيل المعلومة المجردة وإنما طاقة تمثيل المعاني وتصويرها. ويعد كتاب «المحتسب» مجالا أبرز فيه ابن جني قوة التراكيب الموسومة بالشذوذ عن القراءات القرآنية المشهورة. ويرجع جانب من أسباب هذه القوة إلى طاقتها البلاغية في التعبير عن المعاني ؛ فهو يرى أن كثيرا مما أسماه أهل زمانه بالقراءات الشاذة «مساوٍ في الفصاحة للمجتمع عليه. نعم وربما كان فيه ما تلطف صنعته، وتعنُف بغيره فصاحته، وتمطوه قوى أسبابه، وترسو به قدم إعرابه» ثم يكشف عن أن غرضه من تأليف الكتاب إظهار قوة ما سمي شاذا [31].

والحق أن ابن جني، جريا على عادته في تجنب نعت التراكيب المخالفة للقياس النحوي باللحن أو الخطأ، بذل ما في وسعه من حيل التأويل لإثبات أن هذا «الشاذ» : «آخذ من سمت العربية مهلة ميدانه»[32]. وقد قلنا سابقا إن الغاية الحقيقية للتأويل النحوي ليست تسويغ الخطأ، بل رد هذه التراكيب الموسومة بالشذوذ إلى النظام اللغوي. ولعل من آمن بهذه الغاية ألا يحمل الاستخدامات اللغوية المخالفة للقياس على الخطأ. من هنا تمخض البحث في هذه التراكيب عن نتائج بلاغية مهمة.

يقول ابن جني إنه إذا تجاذب الإعراب والمعنى «هذا يدعوك إلى أمر وهذا يمنعك منه» فإنه يجب الإمساك بعروة المعنى والاحتيال لتصحيح الإعراب ؛فالمعنى جوهر اللغة المتصرف فيها والمتلعِّب بألفاظها.فلو اقتضى المعنى من الشاعر أن يورد التركيب الآتي :

أَزْمَعْتُ يأسا مُبينا مِنْ نَوالِكم وَلَن ترى طاردا للحَرِّ كالياس

فإن الإعراب يمنعه بحجّة أنه «لا يجوز أن يكون قوله (من نوالكم) متعلقا بيأس وقد وصفه بمبين». وما دام الشاعر أمسك بالمعنى، فإن تصحيح الإعراب هو الحل الذي يقترحه ابن جني لتسوية الصراع والتوتر ؛ ففي حالة هذا التركيب، نضمر له فعلا حتى كأننا قلنا : يئست من نوالكم[33].

إن القواعد القياسية لا تمثل، بالنسبة إلى الشاعر، سوى إحدى الإمكانات النحوية التي يوفرها النسق اللغوي لأجل التعبير عن المعاني. إذ أن هذا النسق يختزن طاقة توليد صور تركيبية لا حصر لها وفق المعاني المتوخاة، وهذا ما يجعل الشجاعة التي توصف بها التراكيب المخالفة للقياس، تفيد المعرفة الواسعة والدقيقة بأسرار اللغة، تلك المعرفة التي تبدو لغير أهل الخبرة والدراية أنها تعسف أو جهل، بينما هي اختيار أسلوبي مقصود. ولأجل هذا كان التقدير الإعرابي وسيلة لرفع الخطأ عن هذه التراكيب ؛ يقول ابن جني عن قراءة من قرأ : «والله يريد الآخرةِ «يحملها على «عرض الآخرة» ووجه ذلك «أنه لما قال : تريدون عرضَ الدنيا»، فجرى ذكر العرض فصار كأنه أعاده ثانيا فقال : عرض الآخرة، ولا يُنكر نحو ذلك.. ولعمري أنه إذا نصب فقال على قراءة الجماعة : «والله يريد الآخرةَ » فإنما يريد عرض الآخرة، إلا أنه يحذف المضاف ويقيم المضاف إليه مقامه، وإذا جرّ فقال : يريد الآخرةِ، صار كأن العرض في اللفظ موجود لم يحذف، فاحتمل ضعف الإعراب تجريدا للمعنى وإزالة للشك أن يظن ظان أنه يريد الآخرة إرادة مرسلة هكذا، هذا إلى ما قدمناه من حذف لفظ لمجيئه فيما قبلُ أو بعدُ »[34].

إن المعنى في التعبير الجمالي يصوغ تركيبه اللغوي، والمتكلم الخبير بأسرار اللغة، يفلح في استثمار الإمكانات النحوية المتاحة له لتشكيل

معانيه وأغراضه. ولاشك أن الفكرة التي بلورها ابن جني في باب «تجاذب المعاني والإعراب»، وامتدت تطبيقاتها في معظم كتاباته، تسفر عن تصوره لعلاقة الشعر باللغة وكأنه يرى ما يردده المعاصرون من أن «النحو بأحكامه أعجز عن أن يستوعب أسرار اللغة الشعرية ووجوهها التي يدق فيها النظر»[35]. ومع أننا لا نزعم أن ابن جني فكر فيما نفكر فيه نحن الآن، إلا أن هذا لا يدفع أن يكون له وعي بخصوصية الشعر في تعامله مع النحو، ذلك أن في دفاعه عن التراكيب المخالفة للقياس، ما يظهر أن التعبير الجمالي يمتلك مزية استثمار النحو لصالحه. من هنا قد تفقد الأحكام النحوية القياسية صفتها المعيارية المتحجرة لتفسح الطريق للإبداع النحوي.

2- العدول.

ينحصر مفهوم الشجاعة، على نحو ما استخدمه ابن جني في الباب الذي خصصه له من كتابه «الخصائص»،في المقومات التي توصف بالعدول عن أصل لغوي أو قياس نحوي ؛ يقول عنها «اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف والزيادة والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى،والتحريف»[36]. فهذه الأجناس تخالف القياس، أو تعدل عن الأصل، و «العَدْل (أو العدول)ضرب من التصرف، وفيه إخراج للأصل عن بابه إلى الفرع»[37]. والأصل عنده هو «الحال المعتاد» أو «الباب المطرد».

وإذا كان العدول عن الأصل ارتبط بالشعر، لما له من طبيعة لغوية خاصة، فهو لا يسوغ إلا بوجود معنى أو غرض بلاغي تحمل عليهما الصيغ المعدولة.وابن جني يميز بين العدول بالزيادة والعدول بالانحراف. يقول عن الصيغ المعدولة بالزيادة : «قولهم، رجل جميل، و وضيء ؛

فإذا أرادوا المبالغة في ذلك قالوا : وُضّاء، وجُمّال، فزادوا في اللفظ (هذه الزيادة) لزيادة معناه :

والمرءُ يُلحِقُه بِفِتْيان النَّدى خُلُقُ الكَريم وليس بالوُضّاء»[38].

ويقول عن الصيغة المعدولة بالانحراف : «ونحو من تكثير اللفظ لتكثير المعنى العدول عن معتاد حاله، وذلك فُعال في معنى فعيل ؛ نحو طوال ؛ فهو أبلغ معنى من طويل.. ففعال –لعمري– وإن كانت أخت فعيل في باب الصفة، فإن فعيلا أخص بالباب من فعال ؛ ألا تراه أشد انقيادا منه، تقول : جميل، ولا تقول جمال.. فلما كانت فعيل هي الباب المطرد وأريدت المبالغة، عُدلت إلى فُعَال. فضارعت فعال بذلك فعّالا. والمعنى الجامع بينهما خروج كل واحد منهما عن أصله. أما فُعَّال فبالزيادة، وأما فُعَال فبالانحراف به عن فعيل»[39].

وربما اتضح أن مفهوم العدول في علاقته بمفهوم آخر، جاء عارضا في ثنايا كلام ابن جني، وذلك عندما ميز بين الصفات «المعدولة» والأسماء «الموضوعة» في الدلالة على معنى الكثرة ؛ «..فأما قولهم : خطّاف وإن كان اسما فإنه لاحق بالصفة في إفادة معنى الكثرة ؛ ألا تراه موضوعا لكثرة الاختطاف به. وكذلك سكّين، إنما هو موضوع لكثرة تسكين الذابح به. وكذلك البزّار والعطّار والقصّار ونحو ذلك ؛ إنما هي لكثرة تعاطي هذه الأشياء وإن لم تكن مأخوذة من الفعل»[40].

إن الاسم «الموضوع»، وإن اتفق مع الصفة «المعدولة» في الدلالة على معنى الكثرة، فإنه أصل في بابه ؛ أي إن دلالته مرتبطة بالوضع اللغوي. أما دلالة الصفة ؛ فإنها حادثة مرتبطة بالسياق، وهذا ما يجعل «العدول» وثيق الصلة بمفهوم الاختيار الأسلوبي ؛ فالشاعر الذي يتوخى

إحداث التأثير الجمالي، يلجأ إلى اختيار الصيغة الملائمة. ومن المعروف الآن أن مفهوم الاختيار يشكل محور نظرية التعبير ككل، إذ لا يمكن أن يكون هناك أسلوب إلا إذا توفرت للمتكلم إمكانية الاختيار بين عدة صيغ تعبيرية[41].

وإذا كانت اللغة العربية تفسح للمتكلم مجالا واسعا للاختيار بما تتميز به من مرونة في التركيب وسعة الاشتقاق وكثرة حروف المعاني، فإن هذا الاختيار الموسوم بالعدول عن الأصل المطرد يظل سمة مميزة للشعر، وإن كان الاختيار بمدلوله العام قاعدة لأي ممارسة لغوية.

إن الإلمام بمفهوم «العدول» يقتضي الإلمام بمدلول«الأصل» المعدول عنه.هكذا يلاحظ تعدد دلالة «الأصل» في الصيغ الأسلوبية التي تطرق إليها ابن جني ؛ فإذا كان أصل صيغ المبالغة يتحدد في الصيغ المعتادة أو المطردة، فإن مفهوم الأصل في أسلوب الالتفات يتمثل في الصيغة التي يقتضيها ظاهر الكلام ، حيث ترد صيغة الالتفات منحرفة عنها.وقد يتمثل الأصل في «العرف» و «الاستعمال» على نحو ما يتجسد ذلك في بعض أساليب «الحمل على المعنى»، من ذلك تعدية الفعل بحرف فعل آخر لتضمنه معناه ؛ فالأصل المعدول عنه في هذا الأسلوب هو ما جرى عليه الاستعمال.

وعلى الجملة، يمثل العدول عن الأصل معيارا جماليا يحدد شجاعة الشعر ويكشف عن أحد مبادئ التفكير البلاغي والأسلوبي عند ابن جني. والعدول ليس إلا جزءا من كوكبة من الألفاظ استخدمها في تأويله لبعض الظواهر الأسلوبية، وهي ألفاظ تحمل في ثناياها دلالة التجاذب بين القاعدة والاستعمال التي تمثل الفكرة المحورية في أي تفكير أسلوبي.

إن ألفاظا مثل : «الانتزاع» و «الخلع» و «التجريد»[42] تجسد ما يجري من تحول في وظائف اللغة و دلالاتها ، وهو ضرب من العدول باللفظ

عن صيغته ودلالته. يقول عن استخدام أسماء الأعلام في غير دلالتها على العَلَمية : «أفلا تراك كيف انتزعت من العَلَم الذي هو (أبو المنهال) معنى الصفة والفعلية»[43] . ويقول عن استخدام حروف الاستفهام في غير دلالتها : «ومما خلعت عنه دلالة الاستفهام..»[44] . ويقول عن التحول في دلالة حرف النداء في بعض الأماكن إنه قد جُرِّد من معنى النداء وخلص تنبيها[45] .

إن «الانتزاع» أو «الخلع» أو «التجريد» ألفاظ استخدمت في وصف مجموعة من الظواهر المعدولة عن أصلها، وهو ما يكشف عن أحد مبادئ التفكير البلاغي والأسلوبي في تراث ابن جني، هذا المبدأ الذي يحدد مفهوم الشجاعة باعتباره أصلا من أصول بلاغة الشعر ؛ فهذه الألفاظ تلتقي مع مبدأي «تجاذب المعنى والنحو» و«العدول عن الأصل» في تشكيلها للمعيار الأسلوبي الذي تبنى عليه ظواهر الشجاعة، والمتمثل في التنازع بين القاعدة والاستعمال.

وإذا كان «تجاذب المعنى والنحو» و «العدول عن الأصل» مبدأين يجسدان مفهوم الشجاعة الذي يمثل أصلا من أصول التفكير البلاغي في الشعر عند ابن جني، فإنهما تشكلا بواسطة جملة من المقومات البلاغية والأسلوبية اصطلح عليها ب «أجناس الشجاعة». وإذا كان القاسم المشترك بين هذه المقومات متمثلا في خضوعها جميعها لمبدأ العدول، فإنه يمكننا –على أساس لغوي صرف– التمييز بين عدة مستويات من العدول ؛ عدول الصيغ وعدول التراكيب وعدول الدلالة.والغرض من هذا التمييز بالنسبة إلينا إثبات أن «شجاعة العربية » مفهوم ارتبط باللغة في جميع مستوياتها. من هنا كانت السمات الأسلوبية التي تناولها ابن جني تقوم على أساس لغوي، وهو ما يفيد أن تفكيره البلاغي لم يتجاوز نطاق تفكيره اللغوي أو النحوي، ومن ثم لم يتأت لنا الحصول على

سمات أسلوبية تتجاوز مستوى الجملة إلى النص وما يطرحه من أبعاد فنية تسمو فوق الجانب اللساني. والحق أن مفهوم بلاغة النص الشعري لم تفلح في صياغته البلاغة القديمة والأسلوبيات اللسانية إلا جزئيا، إذ نعتقد أن هذه البلاغة لاتتمثل في الجانب اللغوي الشكلي فقط بل تتعداه إلى جملة من القيم[46] التي تخرج عن نطاق عمل الأسلوبيين وعلماء البلاغة.وإذا كانت الأسلوبيات اللسانية- وقبلها تراث البلاغة العتيد - قد أسدت إلى دارس الشعر خدمة جليلة تمثلت في العناية الدقيقة بلغة النص، فإنها من جهة أخرى، اقتصرت في وصفها على السمات التي تجعل من لغة الشعر نظاما ينتهك قواعد اللغة المعيارية، وذلك فيما سمي بالانزياحات.ولعل هذا أن يختزل النص الشعري في علاماته الشكلية اللافتة للنظر ،وكأنه قد أحيل إلى إحدى وظائف اللغة وهي الوظيفة الجمالية. إن الشعر لا يجوز اختزاله في بنيته الشكلية، فهو لا يساوي الوظيفة الجمالية على نحو ما حددها اللسانيون، الذين لم يخطر ببالهم أن القيمة الجمالية للنص الشعري تتجاوز الأسلوب بمفهومه اللغوي إلى سمات ذات ارتباط بالسياق بمفهومه الواسع، وغير ذلك من الشروط التي تتعدى البلاغة الضيقة وعلم الأسلوب اللساني إلى آفاق البلاغة الرحبة . ونحن لا نقصد من هذا «إسقاط» رؤيتنا الخاصة على تفكير ابن جني الذي كان له سياقه المعرفي الخاص، بل نريد التنبيه على أن ما ورثناه عن البلاغة العربية القديمة، وما تم تطويره في الأسلوبيات اللسانية الحديثة من مفهومات حول «الأسلوب» تظل قاصرة عن النفاذ إلى جوهر النص الشعري، ما دامت دراسة السمات الأسلوبية قد تمت بمعزل عن مفاهيم النص والنوع .

لقد منحتنا البلاغة العربية تراثا غنيا يتعلق بخصائص التعبير الجمالي في الشعر، ولم تعدم تسمية هذه الخصائص بمصطلحات صارت علامات

عليها. والباحث المعاصر في هذه البلاغة يقف حائرا بإزاء ذلك الحشد الهائل من المصطلحات التي صكّها أصحابها لتوصيف الجزئيات الدقيقة في التعبير الشعري. ومما يضاعف من حيرته أن معالجة البلاغيين ل«فنون البلاغة» كان يغلب عليها الطابع التجزيئي ، إذلم تخضع -على الأقل ظاهريا- لأنساق كلية وعلاقات نظامية. وهذا لا يعني أن البلاغة العربية تفتقر إلى النظرة الكلية والأصولية في تحليلها للظواهر الجزئية جعلها تبدو ممارسة معرفية ترنو إلى التوصيف في المقام الأعلى. ولأجل ذلك كانت غايتنا الأولى في هذه الدراسة إعادة صياغة تفكير ابن جني البلاغي سعيا نحو ضبط الأصول الجمالية والمبادئ الأسلوبية التي ترتد إليها الظواهر البلاغية التي أشار إليها.

* * *

يشكل مفهوم « شجاعة العربية» أحد أصول بلاغة الشعر، ذلك أن فكرة التجاذب بين المعنى والقاعدة أو بين المعيار والاستعمال، التي لا تزال تسيطر على الأنظار الأسلوبية والبلاغية منذ القدم حتى اليوم، تجسد في العمق خصوصية التعبير الشعري الذي يراهن على الصياغة اللغوية الموسومة باللطافة والغرابة. إن الشعر بمكوناته الأصلية يقتضي لونا من التشكيل اللغوي الذي يتجلى فيه الصراع بين مطالب البلاغة وبين قيود النظام اللغوي، حيث إن قوة المعنى وفعالية التأثير الجمالي لا تظهران إلا في نسق لغوي يتميز بالمرونة والخروج عن المألوف. ولقد كانت خاصية الشعر الأكثر جلاء تتمثل في تشكيله اللغوي الأسلوبي الذي وصف في موروثنا النقدي بمصطلحات عدة منها «شجاعة العربية» الذي أطلقه ابن جني على مجموعة من السمات الأسلوبية التي تحمل في جوهرها نُسَغ الأسلوب الشعري في «جموحه» و «عنفه» -إذا شئنا استعارة ألفاظ ابن جني نفسها- وهذه السمات هي موضوع حديثنا في الفصل القادم.

هوامش الفصل الأول

1 - أنظر : التأصيل النظري.

2 - المقصود بهذا المصطلح ما يشير إليه الأسلوبيون المعاصرون حينما يتناولون الظواهر اللغوية والبلاغية باعتبارها سمات أسلوبية، أي ظواهر فنية ذات تحقق نصي وليست ظواهر مطلقة.

3 - عرضنا في القسم الأول لجملة من السمات البلاغية التي لم تحظ باهتمام البلاغيين.

4 - الفسر، ج I (ص :20-21)

5 - الخاطريات (ص : 93)

6- الخصائص، ج II (ص :379)

7- نفسه (ص : 392- 393)

8- نفسه ، ج III (ص :188)

9- نفسه، ج I (ص :370) و جII (ص :25)

10- الفسر، ج I (ص : 346)

11- نقد الشعر (ص :19)

12- نفسه (ص :20)

13- الفسر، ج I (ص :102)

14- منهاج البلغاء (ص :83)

15- نفسه (ص : 18)

16- نقد الشعر (ص :64)

17- المحتسب، ج II (ص :69-70) والخصائص، جI (ص : 344-346)

18- الفسر، جI (أنظر على سبيل المثال الصفحات الآتية : 61 و62 و 105 و136 و164 و165 و200 و230 إلخ)

19- منهاج البلغاء (ص :67)

20- أشار إلى تحمل الشعر خطاب الممدوح الملك بالكاف وعدم جواز ذلك في غير الشعر. انظر : الخصائص، ج II (ص : 188- 189)

21- نفسه (ص : 25)

22- نفسه .

23- المحتسب ، ج II (ص : 336).

24- الخصائص،ج III (ص :256-258)

25- ألفاظ استخدمها ابن جني في :الخصائص، ج II (ص :392)

26- المحتسب، ج II (ص :211)

27- مفتاح العلوم (ص :37) و(ص :87)

28- سر صناعة الإعراب، ج I (ص :363)

29- المحتسب، ج II (ص :45-46)

30- الخصائص، ج III (ص :259-260)

31- المحتسب، ج I (ص :32-33)

32- نفسه.

33- الخصائص، ج III (ص :255-259)

34- المحتسب، ج I (ص :281-282)

35- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي الأدب (ص :10)

36-الخصائص، ج II (ص :360)

37- نفسه، ج I (ص :53)

38- نفسه، ج III (ص :266)

39- نفسه (ص :267-268)

40- نفسه (ص :266-267)

41- انظر على سبيل المثال :ستيفن أولمان :مفهوم الأسلوب. ضمن كتاب «الأسلوب في الرواية الفرنسية الحديثة».

42- المقصود بهذا اللفظ مدلوله اللغوي وليس الاصطلاحي.

43- الخصائص، ج III (ص :271)

44- نفسه ، ج II (ص :184)

45-نفسه (ص :279)

46- رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية (ص :444) .

الفصل الثاني

سمات العدول

إن فحصا دقيقا لتراث ابن جني اللغوي والنحوي، يفضي بالباحث إلى الكشف عن رصيد غني من السمات والظواهر التي شكلت مباحث قائمة الذات في كتب البلاغة والبديع. ولقد سبق أن تطرقنا، في القسم الأول من هذه الدراسة، إلى بعض هذه الظواهر البلاغية التي لم تحظ بعناية علماء البلاغة، على الرغم من صلتها بطبيعة بحثهم. وأما ههنا فإننا معنيون بمجموعة من السمات الأسلوبية التي شكلت هيكل البلاغة واحتلت حيزا كبيرا في تأويلات ابن جني ؛إنها تجسد المبادئ التي صدر عنها تفكيره البلاغي. من ذلك، مبدأ العدول الذي يفسر الأساس الأسلوبي لمجموعة من الظواهر.

إذا كان العدول مبدءا أسلوبيا تحتكم إليه الظواهر البلاغية، فلعل في تقسيمها إلى مستويات التحليل اللغوي أن يجعل من هذا المبدأ نسقا ضابطا يسهم في بناء منظومة تحليلية للغة الشعر، استنادا إلى موروثنا البلاغي ؛ على هذا النحو يمكننا تقسيم السمات البلاغية القائمة على مبدإ العدول إلى سمات تتعلق بالصيغ والتراكيب والدلالة.

واستعمالنا لمصطلح «السمة» يختلف عن مدلول مصطلح «الأصل» في كون هذا الأخير يمثل المبدأ الجمالي العام الذي يذعن له التشكيل

الفصل الثاني

سمات العدول

إن فحصا دقيقا لتراث ابن جني اللغوي والنحوي، يفضي بالباحث إلى الكشف عن رصيد غني من السمات والظواهر التي شكلت مباحث قائمة الذات في كتب البلاغة والبديع. ولقد سبق أن تطرقنا، في القسم الأول من هذه الدراسة، إلى بعض هذه الظواهر البلاغية التي لم تحظ بعناية علماء البلاغة، على الرغم من صلتها بطبيعة بحثهم. وأما ههنا فإننا معنيون بمجموعة من السمات الأسلوبية التي شكلت هيكل البلاغة واحتلت حيزا كبيرا في تأويلات ابن جني ؛إنها تجسد المبادئ التي صدر عنها تفكيره البلاغي. من ذلك، مبدأ العدول الذي يفسر الأساس الأسلوبي لمجموعة من الظواهر.

إذا كان العدول مبدءا أسلوبيا تحتكم إليه الظواهر البلاغية، فلعل في تقسيمها إلى مستويات التحليل اللغوي أن يجعل من هذا المبدأ نسقا ضابطا يسهم في بناء منظومة تحليلية للغة الشعر، استنادا إلى موروثنا البلاغي ؛ على هذا النحو يمكننا تقسيم السمات البلاغية القائمة على مبدإ العدول إلى سمات تتعلق بالصيغ والتراكيب والدلالة.

واستعمالنا لمصطلح «السمة» يختلف عن مدلول مصطلح «الأصل» في كون هذا الأخير يمثل المبدأ الجمالي العام الذي يذعن له التشكيل

اللغوي في الشعر، في حين تمثل «السمة» المظهر اللغوي الملموس الذي يتحقق بواسطته الأصل.

1 - عدول الصيغ.

إن عدول الصيغة اللغوية عن أصل ما، سواء بمعنى الاستعمال المطرد أو بمعنى ما يقتضيه ظاهر الكلام، يسفر عن أساليب بلاغية تضطلع بوظائفها الجمالية في تشكيل لغة الشعر، على نحو ما تمتلك نسقا تصوريا يمكن الانتفاع به في إعادة صياغة موروثنا البلاغي وإشراكه في خطابنا النقدي المعاصر. ومن هذه الأساليب التي وقف عليها ابن جني : «الالتفات» و «المبالغة».

1-1

ظهر مصطلح الالتفات في فترة مبكرة ؛ إذ يعد الأصمعي أول من أطلق هذه التسمية، وإن فضل بعض البلاغيين تسميات أخرى، بينما نجد ابن جني لا يصطلح عليه بتسمية محددة، حيث اكتفى بإدراجه في باب «شجاعة العربية». والحق أن الاختلاف في الاصطلاح من جهة التسمية لا قيمة له إذا قيس بالاختلاف الذي قد ينهض حول معايير تحديده بوصفه مفهوما إجرائيا مضبوطا ؛ فالباحث في الموروث البلاغي لا يمكنه الاطمئنان إلى تعريف محدد ومتفق عليه لهذا المصطلح، غير أنه يستطيع أن يستصفي من جملة التحديدات، التي رددها البلاغيون، معيارا لضبطه دون أن يضر بتصورهم، وهو ما نسعى هنا إلى النهوض به بعد أن نعرض لأبرز تحديدات الالتفات.

قال ابن المعتز (عن الالتفات) هو «انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»[1]. وهو عند قدامة «أن

يكون الشاعر آخذا في معنى، فكأنه يعترضه إما شك فيه أو ظن بأن رادا يرد عليه قوله، أو سائلا يسأله عن سببه، فيعود راجعا على ما قدمه، فإما أن يؤكده أو يذكر سببه أو يحل الشك فيه»[2]. ولم يخرج تعريف أبي هلال العسكري عن هذا التحديد. وأحيانا نصادف تعريفا عاما مثل ذلك الذي قدمه الزركشي قائلا : «هو نقل الكلام من أسلوب إلى أسلوب»[3].

وإذا كان بعض البلاغيين لا يقدمون تعريفا دقيقا للالتفات، فإن استفاضتهم في الحديث عنه على مستويي النظر والتحليل، يمنح الباحث إجابة عن منظورهم للمصطلح ؛ فالزركشي الذي استوحى تعريفه من نص مشهور للزمخشري، يرتكز في تحديده للالتفات على نص لحازم القرطاجني[4]، حيث يتمثل عنده في الانتقال بين صيغ الضمائر انتقالا جماليا مقصودا، وهو التحديد الذي نجده في الشطر الأول من تعريف ابن المعتز.غير أن الزركشي ، وإن بدا أنه يحصر الالتفات في الأقسام الستة التي تمنحها إمكانية الانتقال بين الضمائر : أنا وأنت وهو، مضيفا إليها قسما سابعا هو بناء الفعل للمفعول بعد خطاب فاعله، فإنه يعمل على تقديم جميع صور الالتفات التي احتشدت بها مصنفات البلاغيين قبله، الأمر الذي يضع صعوبات أمام الباحث للخروج بمعيار محدد يستند إليه الزركشي في ضبطه للمصطلح. أما ابن الأثير فقد كان أكثر وضوحا في تعامله مع المصطلح ؛ فهو لم يعن من أشكاله إلا بما يرتضيه هو وما يدخل في صميم الظاهرة. على هذا النحو لم تخرج أشكال الالتفات لديه عن الانتقال بين صيغ الضمائر والانتقال بين صيغ الأفعال.

ويبدو أن ابن الأثير كان يسعى إلى ضبط المصطلح لإخراجه من عموميته، فاطمأن إلى أن الصيغة هي العنصر الكفيل بضمان تماسكه ودقته، ذلك أن صور الالتفات محصورة عنده في نطاق الصيغ لم تتجاوزها إلى حقل المعاني، كما أوحت بذلك تحديداته عند بعض

البلاغيين أمثال قدامة. ومع ذلك لازال الغموض يكتنف مسألة التحديد هذه ؛ فإذا كانت الصيغة –عند ابن الأثير– تشكل موضع انعقاد عمليات الالتفات وتحقق أشكاله، فلماذا إقصاء الصيغ العددية التي تتمثل صور التفاتها في الانتقال بين الواحد و الاثنين والجمع، التي رأى الزركشي أنها من قبيل الالتفات؟.

ليس هينا الإجابة على مثل هذا السؤال، ولكننا قد نجتهد فنقول إن ابن الأثير –مثل غيره من البلاغيين– لم ينمذج خارج معيار أسلوبي مثالي تجسده مجموعة من الأمثلة والشواهد. فهو يستقي الظواهر الأسلوبية من نماذج أدبية رفيعة مما يجعلها قابلة لأن تنكشف عن اعتبارات لطيفة، ليصبح ذلك معيارا لصياغة فنون البلاغة ومقولاتها. وصور الالتفات الجديرة بالرصد ينبغي ألا تخرج عن هذا المعيار. وربما كان وراء ذلك حجة أخرى مرتبطة بسابقتها، وهي ندرة هذا الشكل الالتفاتي في إبداع الشعراء.

يمكن الإقرار، بناء على ما سبق ذكره وكما تنبه إلى ذلك «عز الدين إسماعيل»، بأن «مقولة الالتفات قد تنبسط دلالتها حتى لتكون باتساع الخطاب الأدبي إطلاقا، لكنها عندئذ ربما فقدت دلالتها وخصوصيتها»[5]. ولعل تحديد بعض البلاغيين للالتفات بأنه «انصراف من معنى إلى معنى» يرمي إلى فتح باب الالتفات على مصراعيه وجعله ليس ملتبسا بمصطلحات أخرى فقط، بل –وهذا هو الأخطر– نسف الأساس الذي يمكن أن تنهض عليه صياغة المصطلح، وكما أضاف الباحث، فإن الانصراف من المعنى إلى معنى آخر لا يمكن أن « يصلح أداة للتصنيف»[6].

ويبدو أن ابن جني يميز بين أسلوب الالتفات الذي يتشكل بواسطة تحول الصيغ وبين أسلوب الاستدراك أو الرجوع الذي أدرجه بعض القدامى في باب الالتفات ؛ فهو لم يربط «استدراكات» الشعراء بأسلوب

الالتفات الذي يقوم على تحول في الصيغ، بل نظر إليهما نظرة تضع كل واحد منهما في بابه ؛ يقول في شرحه لبيت المتنبي :

دَمْعٌ جَرى فَقَضَى في الرَّبْعِ ما وَجَبا لأَهْلِهِ وَشَفى أَنَّي ولاَ كَرْبَا

«(أنى) يرجع يستفهم نفسه، كأنه يرجع في آخر البيت عما أعطاه في أوله، وهو عادة القدماء والمولدين جميعا»[7]. وكأن «الاستدراك» تحول في المعنى و «الالتفات» تحول في الأسلوب ؛ هذا معيار كاف للتفرقة بينهما. والحق أن بعض تحديدات «الالتفات» في الموروث البلاغي مسؤولة عن الخلط بين الأسلوبين. فإذا كان الالتفات تحولا في الصيغ، فإننا ندفع أن يكون التحول في المعنى على سبيل الاستدراك، من قبيل أسلوب الالتفات. هذا ما يأخذ به ابن جني وفق ظاهر كلامه، وإن كان غير معني بالمصطلح.

وبعد هذا، هل يمكن أن نستصفي لأنفسنا حدا للالتفات يصير به مفهوما إجرائيا يسعفنا في تحليل بلاغة الشعر؟

في الحقيقة، نستطيع، بتأمل الخطاب البلاغي حول مصطلح الالتفات، استخلاص أسس ومعايير لضبط هذا المصطلح دون أي تحوير في دلالته الأصلية :

أولا، يمكن حصر أسلوب الالتفات في مستوى «الصيغة» : صيغ الضمائر وصيغ الأفعال وصيغ العدد.

ثانيا، أن تكون صور الالتفات خاضعة لمعيار «مخالفة مقتضى الظاهر».

إن الصورة الالتفاتية تعبير خالف به المتكلم النسق الذي يقتضيه التعبير الأول سواء أكان متحققا أم مفترضا ؛ فلا مجال للحديث عن الالتفات إلا حيث تتوفر للمتكلم إمكانية الاختيار بين عدة صيغ تعبيرية.

ولا يصير الانتقال من صيغة إلى أخرى التفاتا، حتى يكون مخالفا لمقتضى ظاهر الكلام ؛ أي ليس انتقالا وجوبيا تستدعيه مقتضيات النسق اللغوي ؛ فمخالفة صيغة تعبيرية لنسق أصلي مفترض هو شرط تصنيفها في باب الالتفات وإلا أصبح أي انتقال بين الصيغ أسلوبا في هذا الباب، وهذا غير مقبول لأن الانتقال هنا ذو طبيعة مجازية ؛ ولأجل ذلك اشترط البلاغيون أن يرتبط الالتفات بعائد واحد.

إذا ارتكزنا على هذين الأساسين المذكورين لحصر مفهوم الالتفات، على نحو ما وقف عليه ابن جني في مصنفاته، فإننا نحصل على الأشكال الآتية :

- أشكال الالتفات بين صيغ الضمائر :

الانتقال من صيغة الغيبة إلى الخطاب.

الانتقال من صيغة الخطاب إلى الغيبة.

الانتقال من صيغة الحضور إلى الغيبة.

الانتقال من صيغة الغيبة إلى الحضور.

-أشكال الالتفات بين صيغ العدد :

يمثل ابن جني لهذا الشكل الالتفاتي بقول الشاعر :

أبَا واصِل فاكسُوهُمَا حُلَّتَيْهِما   فإنَّكُما إن تَفْعلا فِتْيان

بمَا قامتا لو تَغْلوَاكُم فَغَاليا   وإن تُرخِصا فهو الذي تُرِدَان

«و «أبو واصل» واحد، ثم قال : «فإنكما إن تفعلا فتيان» فثنَّى، ثم قال : «لو تغلواكم» فجمعَ ب«كم» ثم عاد إلى التثنية فقال : «تُرِدَان» ؛ وهذا يدُلُّك من مذهب العرب على تلعُّبها بالعدد لانتقالها من ضرب إلى آخر ثم إلى آخر»[8].

لقد أظهر التحليل السابق أن الالتفات ظاهرة ذات تكوين أسلوبي ؛ فهي تخضع للاختيار اللغوي الفردي الذي يقوم على مخالفة مقتضى ظاهر الكلام وخرق للنسق المفترض ؛ إن الالتفات – شأنه في هذا شأن المقومات البلاغية – يذعن في تكوينه لمبدأ جمالي عام يتمثل – على حد تعبير ابن جني – في أن «المعاني تتلعَّب بالألفاظ» أي هناك ما يشبه التعارض بين النظام اللغوي والنظام الدلالي الخصب، وينشأ عن هذا التجاذب نسق تعبيري تميزه جملة من «فنون البلاغة» ضبطها البلاغيون ؛ ومن بينها الالتفات الذي يعد أحد نتائج هذا التعارض.

ولما كانت فنون البلاغة تخضع جميعها للمبدأ الجمالي المشار إليه، فهي سمات بلاغية بالقوة. وقد حاول البلاغيون تحديد معايير تسمح بتعيين وظيفتها الأسلوبية، على هذا النحو صاغ الموروث البلاغي بصدد أسلوب الالتفات – معيارين يسمحان لها بالتحقق الأسلوبي :

يتمثل المعيار الأول في «المتلقي» ؛ فقد ألح معظم البلاغيين على أن «الكلام إذا جاء على أسلوب واحد وطال حسن تغيير الطريقة»[9] ؛ هكذا اعتدوا بالالتفات من جهة تطريته لنشاط السامع واجتذابه للإصغاء. ولكن يبدو أن ابن جني كان يأخذ بمعيار آخر في نظرته لهذا الأسلوب ؛ فهو أول من تنبه في خطابنا البلاغي الموروث إلى أن الالتفات ليس ظاهرة لغوية شكلية يكتفي المرء بإزائها قائلا : «إن فيه (أي الالتفات) ضربا من الاتساع في اللغة لانتقاله من لفظ إلى لفظ» بل هي ظاهرة أسلوبية تنطوي على «غرض معتمد وسر على مثله تنعقد اليد»[10]. على هذا النحو، استثمر ابن جني معيار السياق باعتباره ضابطا تأويليا راجحا يمكن من الحكم على جمالية هذا الأسلوب. فقد كشفت تأويلاته عن ربطه بين صور الالتفات والسياق ربطا قائما على التفاعل تتجدد به دلالات هذا الأسلوب وتتشعب بحيث يستحيل تثبيتها أو حصرها ، وإن كان بعضهم[11]

قد وضع جدولا من الوظائف استخلصها من الأمثلة التي وقف عليها. وهي دلالات تظل مرتبطة بهذه الأمثلة، وقد كان البلاغيون يدركون هذا الأمر. إن الدلالة المستخلصة من أسلوب الالتفات هي ثمرة التفاعل القائم بين الصيغة الأسلوبية والسياق المخصوص، وما دامت السياقات لا حدَّ لها، فإن دلالات صور الالتفات تندُّ عن الضبط.

يقول ابن جني معقبا على بيت عنترة :

شطَّتْ مَزارَ العاشقين فأصبَحتْ عَسِرا عَلَيَّ طِلابُكِ ابنةَ مَخْرَمِ

«وكما بالغ في ذكر استضراره خاطبها بذلك، لأنه أبلغ ؛ فعدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب، فقال (طلابك)، فافهم ذلك، فإنه ليس الغرض فيه وفي نحوه السعة في القول، لكن تحت ذلك ونظيره أغراض من هذا النحو، فتفطن لها»[12].

إن انتقال الشاعر من لفظ الغيبة إلى الخطاب في حديثه عن محبوبته، لم يكن مجرد حلية لغوية بل إنه يمثل صورة بلاغية شكلت إفصاح الشاعر عن الضرر الذي استفحل به من جراء بعدها عنه. هكذا يغني تعدد السياقات أسلوب الالتفات بتعدد معانيه وأغراضه. ولقد برهن ابن جني على هذا الأمر في تأويله لمجموعة من الأمثلة في الشعر والقرآن[13] ؛ فالانتقال من الخطاب إلى الغيبة في قراءة الحسن لقوله عز وجل : (واتقوا يوما يُرجعون فيه) يحصر الهول والخطر، اللذين تنذر بهما، في العاصين دون الطائعين ؛ فكان التعبير بصيغة الغيبة كأنه استثناء للمطيعين العابدين من التوعد الذي يتوجه به الله سبحانه للذين يستحقون العقاب لجرائرهم. كما أن الانتقال من الغيبة إلى الخطاب في قوله عز وجل : (إياك نعبد وإياك نستعين) يحكمه معنى، إذ لما كان الحمد دون العبادة فقد ذُكر بالغيبة ليتحول الأسلوب إلى الخطاب عند ذكر العبادة، وهي أقصى طرق الطاعة ؛ فلعل في هذا الانتقال ما يحقق الزلفى لله.

نظر ابن جني إلى الالتفات في ضوء مبدإ جمالي عام تمثل في «التنوع» : «فكلما اختلفت الجمل كان الكلام أفانين وضروبا، فكان أبلغ منه إذا ألزم شرجا واحدا»[14]. غير أن ابن جني لم يكن ليعلي من قدر هذا المبدأ لو لم ينطو على دلالة بلاغية. هكذا رأى أن الانتقال من صيغة إلى أخرى في أسلوب الالتفات ليس من قبيل التصرف اللغوي العاري من أي معنى، بل هو انتقال يتوخى منه «المبالغة» [15]القائمة على ضرب من التكثير : «ألا تراك لو قلت : كرمُ زيدٍ وما أكرمك يازيدُ ، كان أبلغ من : كرمُ زيدٍ و ماأكرم زيدا ،لأنك إذا قلت : كرم زيد، فالمخاطب غيره، وإذا قلت : ما أكرمك، فالمخاطب هو عينه. فلما كثر المقصود بالخبر كان أبلغ من أن يُنحى به نحوٌ واحد»[16]. ولكن المبالغة التي أشار إليها ابن جني قد تكون دلالة عامة تصدق على جميع صور الانتقال بين الصيغ، ولأجل ذلك لم يكن ذكر هذه الوظيفة كافيا للوقوف على الأسرار البلاغية لهذا الأسلوب .بل إن المبالغة لتعد الوظيفة الفنية اللصيقة بجميع فنون القول البلاغي. ولكن ألا يمكن تناول «المبالغة» باعتبارها فنا بلاغيا أو سمة أسلوبية؟.

2-1

إن الحديث عن « المبالغة» ، يقودنا إلى مفهوم شجاعة العربية ؛ فعلى الرغم من أن ابن جني لم يعد المبالغة ضمن «فنون» باب شجاعة العربية، إلا أن تناوله لها ينبئ عن ارتباطها الوثيق بهذا الباب.

وقد عرَّفها قدامة بن جعفر قائلا : «وهي أن يذكر الشاعر حالا من الأحوال في الشعر لو وقف عليها لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد له»[17].

وبالنظر إلى الأمثلة الشعرية التي استشهد بها قدامة على المبالغة، يمكن استخلاص أنها ضرب من التوكيد، قد يكون بواسطة جملة أو لفظ مفرد. وبذلك فتح الباب لكي تتداخل المبالغة بسمات أسلوبية أخرى. حتى إنه ليستعصي علينا في أحيان كثيرة الفصل بين المبالغة وهذه السمات الأسلوبية التي تظهر بواسطتها. هكذا، فإن كثيرا مما نصطلح عليه بالسمات الأسلوبية يضطلع بوظيفة المبالغة، مثال ذلك : الالتفات والتمثيل والاستعارة والتشبيه الخ. بل إن ابن جني يعتمد وظيفة المبالغة أو التوكيد أساسا من أسس تحديد المجاز.

ترتبط المبالغة باعتبارها دلالة أو وظيفة بجملة من أساليب البلاغة، وربما كان على رأسها أسلوب المجاز الذي يعدل به عن الحقيقة لما ينطوي عليه من مبالغة ؛ «لا يستعملون المجاز إلا لضرب من المبالغة، إذ لولا ذلك لكانت الحقيقة أولى من المسامحة[18]. ومن بين صور المجاز التي تقوم على المبالغة، أشار ابن جني إلى الاستعارة والتمثيل والتشبيه[19].

ومن السمات الأسلوبية التي يكون للمبالغة فيها دور حاسم ما سمي في اصطلاح البلاغيين بالتشبه المعكوس وأدرجه ابن جني في باب «غلبة الفروع على الأصول»[20]. ويضاف إليه أسلوب التحقير[21]. وقد ترتبط المبالغة بالصورة حتى وإن كانت عارية من ألوان المجاز[22].

على هذا النحو تلتحم المبالغة بالدلالة فتصبح رهينة بكل أساليب البلاغة ومقومات الشعر، ولكنها تظل، مع ذلك، سمة أسلوبية قائمة الذات بواسطة مجموعة من الصيغ والأبنية.

يحدد ابن جني معيار المبالغة قائلا : «إنك في المبالغة لابد أن تترك موضعا إلى موضع، إما لفظا إلى لفظ، وإما جنسا إلى جنس»[23]. فجوهر المبالغة كامن في العدول عن أصل مطرد، حيث تتكون مجموعة من

الصيغ المعدولة، إما بالزيادة أو الانحراف. وأساس هذا العدول راجع إلى «المعنى». وقد رأينا من قبل أن المعنى يملك زمام الألفاظ ويتلعَّب بها «وبعد فإذا كانت الألفاظ أدلة المعاني، ثم زيد فيها شيء، أوجبت القسمة له زيادة المعنى به، وكذلك إن انحرف به عن سمته (وهديته) كان ذلك دليلا على حادث متجدد له»[24].

إن المبالغة خروج عن الحال المعهودة، وهذا الخروج على مستوى الدلالة لا يمكن أداؤه إلا بلفظ يتسم بالعدول عن أصل مطرد، وربما كان جديرا بالأهمية الإشارة إلى أن إحدى خصائص الشعر كامنة في خروج اللغة عن القواعد الأصلية، وكأن المبالغة التي يتمثل معيارها في الخروج عن موضع إلى موضع تجسد في هذا المقام جوهر الشعر.

إن صيغتي «فُعَال» و «فُعَّال» معدولتان عن صيغة «فعيل» الأصلية والمطردة ؛ الأولى بالانحراف والثانية بالزيادة. وابن جني يرى أن أصل الزيادة في اللفظ للمبالغة تضعيف العين «لتكثير الفعل نحو « قطّع» و«كسّر»، وهو أبلغ من الزيادة من غير لفظ الأصل، لأن الأصول أقوى حُكْما من الزوائد.. فتكريرها أبلغ في المعنى من زيادة حرف أجنبي، وكلاهما يوجب زيادة المعنى»[25].

وأما الزيادة في اللفظ للمبالغة بحرف أجنبي ؛ فمن ذلك باب «فعل وافتعل»، نحو قوله سبحانه وتعالى : «لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت» ؛ فافتعل أقوى معنى من فعل وذلك لأن « كسب الحسنة بالإضافة إلى اكتساب السيئة أمر يسير ومستصغَر». فلما كانت الحسنة تصغر بالنسبة إلى جزائها، وكان جزاء السيئة بمثلها ولم تصغر بإضافتها إلى جزائها عظِّم قدر السيئة وفُخِّم لفظ العبارة عنها[26]. من هنا كانت الصيغة القوية للمعنى القوي، والسياق يقوم هنا على تعظيم حال السيئة ترهيبا منها وزجرا عنها ؛ فالزيادة في اللفظ تؤول إلى السياق البلاغي.

لقد وقف ابن جني على مجموعة من الصيغ الموسومة بالزيادة لما تنطوي عليه من معان زائدة ؛ فصيغة « تفاعل » في قولنا : تعالى الله، أبلغ من «علم»، وصيغة «افعوعل» في قولنا : «احدودب» أقوى معنى من «حدِب» وذلك لكثرة الحروف [27]. وهناك صيغتان أخريان أشار إليهما ابن جني في سياق حديثه عن صيغة المبالغة الموصوفة بالزيادة : الأولى «متفعلٍ في قراءة »غير متجنِّف لإثم [28]، والثانية «فَعَلوت» في قولنا : «ملكوت» [29].

ليست الزيادة في اللفظ إلا صورة واحدة من بين صور عديدة يتشكل بها أسلوب المبالغة ؛ إذ توجد صور أخرى أشار إليها ابن جني، ولعل «الوصف بالمصدر » يمثل إحداها، وهو وصف بجميع الجنس تمكينا للمعنى ومبالغة فيه، وكأن الموصوف هو المصدر نفسه، ولأجل ذلك كان الوصف بالمصدر على حال واحدة في المذكر والمؤنث ما دام الغرض إرادة المصدر والجنس، كقول الخنساء :

تَرْتَعُ ما غفَلَتْ حتَّى إذا ادَّكرت فإنَّما هي إقبالٌ وإدبارٌ

ويستدل ابن جني على أن المقصود هنا إيقاع المصدر صفة كأنما هي الإقبال والإدبار، بصورة أخرى من صور المبالغة في التعبير الأدبي العربي ؛ يقول الشاعر :

ألا أصبحتْ أسماء جاذِمَةَ الحَبْلِ وضنَّتْ علينا والضَّنين مِنَ البُخْل

أي هو مخلوق من البخل [30]. وهذا كقوله عز وجل (خُلق الإنسان من عَجَل) «وذلك لكثرة فعله إياه، واعتياده له. وهذا أقوى معنى من أن يكون أراد : خُلق العجل من الإنسان، لأنه أمر قد اطرد واتسع، فحمله على القلب يبعد في الصنعة ويصغِّر المعنى» [31]. وكأن هذه الصورة من صور المبالغة تنهض بلاغتها وتنبني أسلوبيتها على كسر الاطراد والعرف

الجاري في الاستعمال ؛ فالقول ب«خلق العجل من الإنسان» لا يحوز الأثر الأسلوبي ذاته الذي يحوزه التركيب المقلوب أو المعدول عن الأصل المطرد « خلق الإنسان من عجل». ولربما لو نظر إليهما معزولين عن السياق الاستعمالي لما نجم عنهما فرق أسلوبي يستحق الذكر.

يمثل «قلب الاستعمال» صورة أخرى من صور المبالغة عند ابن جني، يقول عن بيت المتنبي :

رَمَوْا بنَواصيها القِسِيَّ فَجِئْنَها   دَوامِي الهَوادي سالِمات الجَوانبِ

«وبالغ بقوله : (رموا بنواصيها القسي) وقلب الاستعمال.. وهذا من عادته : قلب الألفاظ للمبالغة.. لأن القسي هي التي يرمى عنها وليست مما يرمى نفسه..»[32].

ومن الصور الأخرى التي يتشكل بها أسلوب المبالغة، الصفة المؤنثة التي يجتمع فيها المذكر والمؤنث، نحو رجل علاَّمة وامرأة علاَّمة[33]. ويمكن أن نضيف إليها دلالة الأصوات ؛ ف«بَهُت» أقوى معنى من «بَهِت» وذلك أن «فَعُل» تأتي للمبالغة[34]. و«فُعُول» أقوى من لفظ «فَعَال» للواوين والضمتين، وضعف الألف والفتحتين. فخصوا القول بالغلو والسعر بالغلاء لأن الغلو في القول أعلى وأعنى عندهم من غلاء السعر[35]. وهذا مما يدخل في باب «قوة اللفظ لقوة المعنى» المشار إليه في موضع سابق من هذا البحث.

ليست المبالغة إذن سوى سمة أسلوبية تتحقق بجملة من الصور تفنن الشعراء في خلقها. وتحققها مرهون بتوافقها مع السياق. فصيغة «افتعل» على سبيل المثال ليست أفضل من صيغة «فعل» إلا من حيث مناسبتها للموقف الذي تصوره لا من حيث قيمتها الذاتية، من هنا يظهر الدور الحاسم الذي تضطلع به «الوظيفة» في تكوين السمة الأسلوبية، التي

لا تملك في ذاتها قيمة جمالية مطلقة ؛ وهذا هو حال أجناس شجاعة العربية على مستوى التركيب.

2- عدول التراكيب.

يعد «التركيب» أحد العناصر التي تسهم في بناء المعنى داخل نظام اللغة الشعرية، إذ يكتسب هذا النظام حيوية خاصة لا يملكها خارجها، فقد تضطلع البنية النحوية في النص الشعري بوظائف إضافية لا تمتلكها خارج الأدب[36]. وهو ما أكده «رومان ياكبسون» في مقاله عن نحو الشعر، حيث وصف «التوازي النحوي» بأنه من أبرز مكونات بنية اللغة الشعرية : «والقاعدة العامة هي أن كل قصيدة تخلو من الصور يغدو فيها «مجاز النحو» مهيمنا فيحل محل الاستعارة»[37]. وليس التوازي النحوي سوى مظهر واحد من مظاهر كثيرة للبنية التركيبية في لغة الشعر، ذلك «أن للنظام النحوي في العمل الأدبي عامة والشعر خاصة جماليات تتبدى في طرائق نظم الكلمات وهيئات التأليف بينها، وفي أركان الجملة وخصائصها، وفي (تفاعل) كل ذلك. وفي فاعليته وآثاره في بنية القصيدة، من الجهتين التركيبية والرمزية»[38]. وعلى الناقد الذي يغوص في نسيج اللغة الشعرية أن يدرس النظام النحوي عبر هذه المظاهر.

تسلمنا هذه الآراء إلى الإقرار بوجود تراكيب خاصة بالشعر، وقد اقتضى هذه الخصوصية ما ينوء به الشاعر من أغراض وانفعالات يتطلب توصيلها تراكيب قد لا تجاري التراكيب المألوفة في التعبير العادي ؛ يقول «فندريس» إن «اللغة الانفعالية تنفذ في اللغة النحوية وتسطو عليها وتفككها. لذلك يمكن أن يفسر عدم استقرار النحو بفعل الانفعالية إلى حد كبير»[39].

وحينما أقر ابن جني في مبتدأ باب الشجاعة العربية قائلا : «اعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف والزيادة والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى والتحريف»[40]، فقد كان يعلن ضمنيا عن خصوصية البنية التركيبية في الشعر ؛ ومن مظاهر هذه الخصوصية أن يلجأ الشاعر إلى حذف جزء أو أجزاء من الجملة، أو يفصل بين الأجزاء المتضامة، أو يزيد عنصرا،أو أن يستغل حرية الرتبة فيقدم أجزاء ويؤخر أخرى. وهذه أبرز مظاهر عدول التراكيب التي تولاَّها ابن جني بالعناية، بحيث يجوز لنا القول إن حديثه في باب شجاعة العربية يختزله مظهران تركيبيان هما : الحذف والتقديم والتأخير.

1-2

أدرك ابن جني ارتباط الحذف بنمط الاستخدام البلاغي للغة وبالشعر على نحو خاص. ولأجل ذلك كان يذيِّل حديثه عن حذف أجزاء الكلام، بالعبارات الآتية : «ونظائره كثيرة في القرآن وفصيح الكلام» أو «وأكثر ذلك في الشعر». فهذه العبارات دالة على وعيه بالصفة الشعرية لظاهرة الحذف.

يرى ابن جني الحذف اتساعا، أي هو لون من التركيب الفرعي العدولي المشتق أو المحوَّل عن تركيب أصلي لم تتعرض فيه قرينة التضام إلى الترخص ؛ إنه، بخلاف التراكيب الأصلية التي تتصف بالشيوع، نادر لا يستخدم إلا لأغراض بلاغية وجمالية. والحديث عن الحذف يفترض تقدير التركيب الأصلي الذي تفرعت عنه الجملة الواقع بها الحذف ؛ هذا التركيب له مواصفات الجملة النحوية المفيدة المكونة من ركنين أساسين : فعل وفاعل أو مبتدأ وخبر، وقد تلحقها فضلات تكمل معناها. ويتعرض هذا النمط لشتى ضروب الحذف تبعا لمواقف تشكيل الخطاب. وقد تطرق

ابن جني إلى جميع صور الحذف التي تحتملها اللغة. وذلك في باب شجاعة العربية. فقد عرض لحذف الفعل [41] في القرآن والشعر، وقد عدَّ سيبويه [42]كثرة الاستعمال، سببا من أسباب حدوث هذه الصورة من الحذف، ولكننا لم نظفر منهما بنتائج أبعد من الإشارة الوصفية العامة. كما أنه عرض أيضا لإضمار الفاعل في موضع غير باب شجاعة العربية : «وحديث إضمار الفاعل للدلالة عليه واسع فاش عنهم» [43] ؛ يقول عن قراءة الحسن : «فتأتِيَهم بَغتةً» : «الفاعل المضمر الساعة.. فأضمرها لدلالة العذاب الواقع فيها عليها، ولكثرة ما تردد في القرآن من ذكر إتيانها» [44]. وقد يحذف الفعل والفاعل معا، وذلك لمشابهتهما المفرد بكون الفاعل بمنزلة الجزء من الفعل [45].

وحذف المفعول به شائع ومستساغ ، ووجه على قدرة المتكلم في تصريف أوجه الكلام، ومثله حذف المضاف، وقد يحذف المضاف بعد المضاف [46]. كما يحذف المضاف إليه والمبتدأ والخبر والظرف والمعطوف و المعطوف عليه والمستثنى. أما حذف الموصوف فيصفه بالقبح [47]ومع ذلك حذف الموصوف وأقيمت الصفة مقامه «وأكثر ذلك في الشعر» [48]، غير أن حسنه مشروط بإقامة الدليل عليه. وحذف الجواب، فكان لحذفه وظيفة بلاغية قوية.

وكما حذفت الأسماء حذفت الحروف مثل حروف العطف، وهمزة الاستفهام [49]. وإذا كان القياس لا يبيح الحذف فيها، فإن لغة الشعر تحتمله لوجود دليل يقوم عليه.

على هذا النحو يعد الحذف ظاهرة من ظواهر الاستخدام الشعري للغة وقد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف والحركة [50] ولعا با لإيجاز واكتفاء بيسير القول. وقد أكد ابن جني جنوح العربي إلى الإيجاز حيث لا يلوذ بالإطالة إلا لضرورة بلاغية، وكأن الإيجاز أصبح خاصية

من خصائص اللغة[51] العربية في التعبير، وآية ذلك ما في القرآن والشعر من كثرة الحذف، غير أنه « كلما قويت الدلالة على ا المحذوف كان حذفه أسوغ»[52]، وإلا صار الحذف مصدر تعمية.

إن جميع أنواع الحذف التي أدرجها ابن جني في باب «شجاعة العربية» تفيد اتساع الإمكانات النحوية التي يتسم بها نسق العربية ؛ وليست لغة الشعر في المحصلة النهائية إلا إحدى البنى الجمالية التي تقوم على استغلال هذه الإمكانات وتوظيفها لإغراض بلاغية وفنية.

يسهم أسلوب الحذف في بناء الأبعاد الدلالية للكلام المحذوف ؛ فالشاعر لا يحذف ليخفف من طول الكلام ولعاً بالإيجاز فحسب، وإنما يحذف لإبلاغ المعنى ؛ فالحذف إذن من التراكيب المعدولة التي تنطوي على أسرار بلاغية، ولأجل ذلك قال عبد القاهر الجرجاني : «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسِّحر. فإنك ترى به ترك الذِّكر، أفصح من الذِّكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدُك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبِن»[53]. ولقد حدد ابن جني معيارا لضبط أسلوب الحذف قائلا : «وإنما كلامنا على حذف ما يحذف وهو مراد. فأما حذفه إذا لم يُرد فسائغ لا سؤال فيه. وذلك كقولنا : أنطلق زيد ؛ ألا ترى هذا كلاما تاما وإن لم تذكر معه شيئا من الفضلات.. وذلك أنك لم تُرد الزيادة في الفائدة أكثر من الإخبار عنه بانطلاقه دون غيره»[54].

لا يغدو الحذف سمة أسلوبية إلا إذا كان المحذوف مكونا للبنية اللغوية وجزءا من دلالتها، أي أن يكون العنصر المحذوف مطلوبا بمقتضى الظاهر ؛ فيأتي الحذف مخالفا لهذا الوجه. ولا يدخل ضمن صور هذا الأسلوب، ذلك النوع الذي شاع استعماله على أنه من التراكيب الأصلية التي لم

يطرأ عليها تغيير. وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذا النوع ضمن أحد قسمي حذف المفعول به، واصفا إياه بأنه جلي لا صنعة فيه، ذلك أن الحذف في عبارة «أصغيت إليه» وأنت تقصد :أذني، لا تنطوي على حذف بالمدلول البلاغي، وكأن المتكلم قد تلقف هذا التركيب الشائع فردده من دون أن يكون له منه غرض بلاغي أو جمالي. إن الحذف باعتباره صورة بلاغية أو سمة أسلوبية ينبغي أن يخضع لاختيار المتكلم، وهذا هو القسم الثاني الذي نعته عبد القاهر بأنه : «خفي تدخله الصنعة»[55]، وهو الذي يعنينا هنا تناوله.

ومن بين صور الحذف التي تنطوي على سمات الصنعة والتجويد، عرض ابن جني لحذف المفعول، ونصَّ أكثر من مرة على حسنه لدلالة الكلام عليه، وأنه لا يصدر إلا عن فصاحة عذبة : «وحذف المفعول كثير وفصيح وعذب، ولا يركبه إلا من قوي طبعه، وعذب وضعه»[56]. وربما آل الفضل إلى عبد القاهر الجرحاني في تأويل جماليات حذف المفعول، التي وضع ابن جني أسسها، وشق الطريق نحوها ؛ فقد أقر في كتابه «دلائل الإعجاز» أن حذف المفعول ليس لنتائجه نهاية. فهو « طريق إلى ضروب من الصنعة وإلى لطائف لا تحصى»[57]. ولعله قصد بذلك إلى أن وجوه التصرُّف في حذف المفعول كثيرة ودلالاتها لا تنتهي.

يرتبط حذف المفعول به بموقف المتكلم الذي يتوخى توصيل أغراض بلاغية وجمالية قد لا تتحقق مع ذكره، وكان ابن جني يدرك ما يترتب على الحذف من قيمة فنية يمنحها للتعبير ؛ يقول : «وعلى ذكر حذف المفعول، فما أعرَبه وأعذَبه في الكلام، ألا ترى إلى قوله تعالى : «ووجد من دونهم امرأتين تذودان»، أي تذودان إبلهما. ولو نطق بالمفعول، لما كان في عذوبة حذفه ولا في علوه. وأنشدنا أبو علي للحطيئة :

منعَّمةٌ تصون إليك منها		كَصَوْنِك منْ رِداءِ شَرْعَبِيّ

أي : تصون الحديث وتخزنه..»[58].

وعرض أيضا لحذف المضاف، وقال عنه إنه ضرب من الاتساع كثير وشائع في نمط الاستخدام البلاغي للغة : «وحذف المضاف في القرآن والشعر وفصيح الكلام في عدد الرمل سعة»[59]. وهو اتساع من جهة كونه يؤدي إلى نشوء تراكيب مجازية مثل قوله تعالى : (واسأل القرية) أو قولهم : (بنو فلان يطؤهم الطريق، يريد : يطؤهم أهل الطريق)[60].

يخلق حذف المضاف علاقات لغوية جديدة، قد تكون لها وظائف بلاغية هامة ؛ يقول المتنبي :

لا تَكْثُرُ الأمْواتُ كثْرَةَ قِلَّةٍ		إلاَّ إذا شَقِيَتْ بكَ الأحْياءُ

«وقوله (شقيت بك) يريد : شقيت بفقدك، فحذف المضاف وقام المضاف إليه مقامه.. وهو كثير جدا في القرآن والشعر، (فإنما يشقى به الأحياء لمفارقتهم إياه)[61]. فالتركيب الجديد أبلغ من التركيب المقدَّر، وقد أثار هذا البيت تأويلات مختلفة، الأمر الذي يثبت أن الحذف صورة بلاغية تكثف الدلالة وترفع من حجم التوصيل إذ تضع المتلقي بإزاء جملة من المعاني المحتملة وكلها صالحة، وما كان لهذه الوظيفة البلاغية أن تتحقق لو حلَّ المضاف في التركيب وأُسند الفعل إليه. ويتضح هذا الوعي ببلاغة الحذف في حديثه عن حذف الجواب، يقول : «وذهب أصحابنا إلى أن حذف الجواب.. أبلغ في المعنى من إظهاره.. ألا ترى أنك إذا قلت لغلامك : والله لئن قمت إليك، وسكت عن الجواب، ذهب بفكره إلى أنواع المكروه من الضرب والقتل والكسر وغير ذلك.. ولو قلت : والله لئن قمت إليك لأضربنَّك، فأتيت بالجواب، لم يتَّق شيئا غير الضرب.. فكان ذلك دون حذف الجواب في نفسه»[62].

يبرز النص السابق فاعلية الحذف في تشكيل المعنى والرفع من الطاقة التوصيلية للكلام، ولا عجب في هذا ؛ فالحذف صورة من الصور التي تقول الكثير وتحمل على التفكير أكثر.

ليست إذن شجاعة العربية في أحد مظاهرها سوى ما يجريه المتكلم من حذوف في أجزاء الجملة لأغراض بلاغية وجمالية. وأما المظهر الآخر فيتمثل في تغيير ترتيب الكلمات أو ما سمي ب«التقديم والتأخير»، وهو أحد الأساليب التي تجسد مفهوم الشجاعة على المستوى النحوي في الشعر.

2-2

في كل لغة نظام أو أنظمة أصولية لرصف الكلمات في الجملة، مع قدر من الحرية قد يضيق أو يتسع لخلق تنويعات بالقياس إلى هذا النظام الأصولي [63]. والحق -كما يقول «فندريس»- أنه لا توجد لغة واحدة تسير في ترتيب الكلمات على حرية مطلقة، كما لا توجد لغة واحدة ترتيب الكلمات فيها جامد لا يتحرك [64].

يتيح نسق اللغة العربية حرية واسعة في تغيير نمط التركيب الأصلي، وهي حرية تعني أنه ليس هناك أي نظام إجباري لترتيب الكلمات فيها، وقد ساعد على هذه الحرية ظاهرة الإعراب لما تسمح به من إمكانات نقل مواقع الكلمات دون أن يختل منطق الجملة، ومع اختفاء الإعراب يصبح وضع الكلمات خاضعا لنظام إجباري.

«ومع ذلك فإن نظام الكلمات ليس حرا، لأن للعربية نظاما واجب الاحترام.. والخروج على هذا النظام ليس نادرا، ولكنه يكون ذا طابع نحوي أو أسلوبي.. [65]».

لا تهمنا هنا التغييرات التي تفرضها أوضاع نحوية معينة، بل ستتجه عنايتنا إلى التغيرات الناتجة عن المعنى. «فالمسألة في كل حالة من الحالات مسألة حس أكثر منها مسألة مذهب نحوي، إذ أن هناك ترتيبا معتادا مبتذلا يطرق الذهن لأول وهلة، وهذا الترتيب يمكن مخالفته، ولكن مجرد المخالفة ينبئ عن غرض ما، ذلك الغرض هو إبراز كلمة من الكلمات لتوجيه التفات السامع إليها، وتلك مسألة أسلوبية يمكن تتبعها إلى أقصى وقائعها»[66].

إن الحرية التي اتسم بها نسق العربية فيما وصف ب«الرُّتب غير المحفوظة» تمييزا لها عن الرُّتب المحفوظة، التي لا تقبل التحول، مكّنت الشعراء من استخدامها من أجل معانيهم التي تقتضي تراكيب غير مألوفة في الاستعمال، أعني التراكيب القادرة على أن تحمل أكثر من مجرد المعنى الإخباري المجرد. وتبعا لما سبق أن رددناه، فإن أي تحول في نمط التركيب الأصلي لنسق الجملة العربية، هو أمر يتعلق «بالبنية الداخلية المرتبطة بالمعنى في ذهن المتكلم»[67].

يسعى أسلوب التقديم والتأخير إلى نقل المعنى من إطاره الإخباري إلى إطار جديد، وبذلك لا تكون التراكيب في لغة الشعر تراكيب محايدة، ولكنها تؤدي جزءا من معنى القصيدة وجماليتها[68].

ولقد خاض البلاغيون وأصحاب القراءات والنحاة واللغويون في «نظام الكلمات» ومعاني التراكيب ؛ فكانت بيئة النحاة والبلاغيين – كما يقول أحد النقاد– تموج بالحديث عن تنظيم الكلمات، وقد «تطلع دارسو النحو واللغة إلى إقامة نظام يكشف أسرار اللغة واستعمالاتها، وحاول ابن جني على الخصوص أن يدلي بنصيب في هذا الجانب الشاق»[69].

يحدد ابن جني في فصل «التقديم والتأخير» من باب «شجاعة عربية» قرينةالرتبة في البنية التركيبية في للغة العربية، ويرى أنها إما رتبة محفوظة أو غير محفوظة، أي إن المتكلم لا يجد الحرية المطلقة في تغيير مواقع الكلمات، بل إن أي تغيير قد يترتب عليه إخلال بالتركيب، ومن ذلك ما نصَّ عليه قائلا : «لا يجوز تقديم الصلة ولا شيء منها على الموصول، ولا الصفة على الموصوف، ولا المبدل على المبدل منه، ولا عطف البيان على المعطوف عليه، ولا العطف، الذي هو نسق على المعطوف عليه، إلا في الواو وحدها.. ولا يجوز تقديم المضاف إليه على المضاف.. ولا يجوز تقديم الجواب على المجاب.. [70]».

هذه رتب محفوظة لا يسمح نسق اللغة بالحرية في تغيير نظامها، وأما الرتب غير المحفوظة، التي تمثل مجال الحرية للمتكلم في تغيير نظامها أي وجهة شاء، فهي التي نصَّ عليها قائلا : «تقديم المفعول على الفاعل تارة، وعلى الفعل الناصبه أخرى.. وكذلك الظرف.. والحال.. والاستثناء..ومما يصح ويجوز تقديمه خبر المبتدأ على المبتدأ.. وكذلك خبر كان وأخواتها على أسمائها، وعليها أنفسها.. ويجوز تقديم المفعول له على الفعل الناصبه [71]».

يرسم ابن جني هنا إطارا للإمكانات التي يقدمها نسق اللغة في مجال حرية الرتبة في البنية التركيبية، وهي حرية يستثمرها الشعراء في تعبيراتهم الجمالية.

وقد يترتب على باب التقديم والتأخير ما أطلق عليه ابن جني «الفروق والفصول» ويتعلق الأمر بظواهر تركيبية لا تساير القياس، ومع ذلك استخدمها الشعراء إدْلالاً بها على «السمو والتغطرف». ولعل الإيغال في أجزاء الفصول في البنية التركيبية، أن يتحول عند الشاعر إلى

نوع من اللعب عار من أي قوة إبلاغية غير الولع بالإلغاز والتعمية ؛ وفي هذه الحال لا يجوز أن يكون هذا القبيل من التراكيب سائغا في الشعر، وهو ما قد يفسر الموقف المتحفظ لابن جني من مثل هذه التراكيب[72] ، ولكنها قد تسوغ إذا ما استخدمت فنيا أو اقتضاها السياق. وربما كان أسلوب «الاعتراض» ضربا من الفصل بين أجزاء الجملة لغرض بلاغي ؛ ولأجل ذلك أُدرج في باب محاسن الكلام والشعر[73] ، وهو يضطلع بوظيفة التأكيد ؛ هذه الدلالة التي تحمل المتكلم على إجراء شتى ضروب الفصول بين الفعل والفاعل والمبتدأ والخبر وكل ما لا يجوز الفصل فيه. وقد وصفه ابن جنّي بأنه دال على «فصاحة المتكلم وقوة نفسه وامتداد نفَسه»[74] ، أي هو لون أسلوبي يجسد ما يبذله المتكلم من افتنان في الصياغة التعبيرية لأجل أغراض جمالية وبلاغية. ولعل هذا أن يكون وراء استحسان ابن جني للاعتراض بل و لجميع صور التقديم والتأخير، حيث يقول عنه : «هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعة، ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مَسْمَعُه، ويلطف لديك موقعُه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولَطُف عندك أن قُدِّم فيه شيء، وحوِّل اللفظ من مكان إلى مكان»[75].

وإذا كان عبد القاهر يربط جودة الشعر بما يتحقق فيه من وجوه النظم ؛ منها تغيير مواقع الألفاظ داخل التركيب، فإنه ظل حريصا أشد الحرص على أن يكون لهذا التغيير نتائج معنوية. أي إنه لم يستحسن أسلوب التقديم والتأخير من حيث هو تحوُّلٌ شكلي في نظام الألفاظ، بل ألح على أن يربط قيمته الفنية بقوته البلاغية في أداء المعنى، وهو في ذلك كان يطور خطوات البلاغيين قبله، ومنهم ابن جني الذي سعى نحو تحديد بلاغة صور التقديم والتأخير وما تنطوي عليه من دلالات.

يبين ابن جني في تحليله لقراءة يزيد البربري : «وعُلِّمَ آدمُ الأسماءَ كلَّها» [76]،فاعلية المعنى في خلق تنويعات تركيبية على نمط التركيب الأصلي الوضع : فعل + فاعل + مفعول به.

ورغبة المتكلم في التركيز على المفعول تحمله على أن يحول في هذا التركيب التحويلات الآتية ؛ وسأوردها متدرجة من التركيب الأقل عناية بالمفعول إلى التركيب الأكثر عناية به :

ضرب عمرا زيد (فعل + مفعول به + فاعل).

عمرا ضرب زيد (مفعول به + فعل + فاعل).

عمرو ضربه زيد (مفعول به + فعل (مع الضمير العائد على المفعول +فاعل)).

عمرو ضرب زيد (مفعول به(دون علامة النصب) + فعل (دون ضمير عائد) + فاعل).

ضُرب عمرو (فعل (مبني للمجهول) + مفعول به (نائب الفاعل)).

ولقد خصص ابن جني مواضع متعددة لتأويل تركيب البناء للمفعول وكشف دلالاته [77]، وأوضح بذلك تأثير تغير المعنى في التركيب. وهو أسلوب وصفه سيبويه بأنه «عربي جيد كثير»، وقال : «كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى، وإن كان جميعا يهمانهم ويعنيانهم» [78]. وقد التقط ابن جني ما قاله سيبويه، غير أنه – فيما يبدو – لم يكن ليحقق ذلك الحلم الذي راود عبد القاهر الجرجاني فيما بعد، عندما تطلع إلى أن يصير درس التقديم والتأخير نشاطا بلاغيا يصبو إلى ما يموج به هذا الأسلوب من خواطر وأغراض حية تجسد قيمته ؛ فاكتفى – في معظم الأحيان – بما سينبِّه عليه عبد القاهر بعده قائلا : «واعلم أنَّا لم

نجدهم اعتمدوا فيه (أي التقديم والتأخير) شيئا يجري مجرى الأصل، غير العناية والاهتمام.. وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال : «إنه قدم للعناية، ولأن ذكره أهم» من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية ؟ وبم كان أهمّ ؟ ولتخيلهم ذلك صَغُر أمر «التقديم والتأخير» في نفوسهم...» [79].

والحق أن ابن جني، على الرغم من رغبته في الكشف عن الأسرار البلاغية الكامنة وراء اختيار التقديم في التراكيب، فقد ظل يتحرك في الإطار الذي رسمه سيبويه دون أن يقوى على تجاوزه، كما يمكن استخلاص ذلك من تأويله لبعض القراءات [80].

ومما يجدر الإشارة إليه في هذا المقام، أن التغيير الحاصل في رتبة الألفاظ لا يكون سمة أسلوبية إلا إذا دعا إليه غرض بلاغي أو جمالي ولا دخل هنا للتغييرات التي توجبها قرائن نحوية صرفة ؛ فقد يصبح «نقض المراتب» قاعدة لغوية ، وهذا النقض لا صلة له بالاختيار الأسلوبي، إنه شيء راجع إلى طبيعة قوانين النظام اللغوي للعربية، من ذلك تقدم الأسماء المستفهم بها، والأسماء المشروط بها، وتقدم المفعول على الفاعل المضاف إلى ضمير المفعول، وتأخر المبتدأ إذا كان نكرة وكان الخبر عنه ظرفا. إن مثل هذه التراكيب المعدولة عن الأصل (تأخير الفاعل والمبتدأ وتقديم المفعول) ليست من قبيل الاختيار الأسلوبي الذي نناقش في ضوئه مفهوم العدول، بل هي تراكيب وُسمت ب«النقض» المرتبط بطبيعة قوانين نظام اللغة ؛ إن «نقض المراتب» [81] الذي يمثل قاعدة من قواعد النظام اللغوي يحصل بسبب قرينة لغوية أو نحوية وهي حالة من الحالات التي يكون عليها التركيب، فيحدث فيه -على سبيل الوجوب- تغيير في مراتب ألفاظه دون أن تكون لهذا النقض أية صلة بالسياق.

والملاحظ أن معظم حديث ابن جني عن أسلوب التقديم والتأخير، تركز في تأويل تقديم المفعول به [82]. ومع ذلك فقد خلفت لنا كتاباته تأويلات بلاغية لهذا الأسلوب في غير باب تقديم المفعول، مثال ذلك الابتداء بالنكرة، يقول : «وأما قولهم (شرٌّ أهَرَّ ذا ناب) فإنما جاز الابتداء فيه بالنكرة من حيث كان الكلام عائدا إلى معنى النفي، أي ما أهرَّ ذا ناب إلا شر، وإنما كان المعنى هذا لأن الخبرية عليه أقوى، ألا ترى أنك لو قلت : أهرَّ ذا ناب شر ،لكنت على طرف من الإخبار غير مؤكد، فإذا قلت : ما أهرَّ ذا ناب إلا شر، كان ذلك أوكد.. وإنما احتيج إلى التوكيد في هذا الموضع من حيث كان أمرا عانيا مهما، وذلك أن قائل هذا القول سمع هرير كلب فأضاف منه وأشفق لاستماعه أن يكون لطارق شر، وليس هذا في نفسه كأن يطرق بابه ضيف أو يلم به مسترشد، (فلما عناه وأهمَّه، وكد الإخبار عنه) وأخرج القول مخرج الإغلاظ به والتأهيب لما دعا إليه» [83].

توضح مناقشة ابن جني لتركيب (شرٌّ أهرَّ ذا ناب) أن المعنى يتلعَّب باللفظ ويُخضعه إلى أحكامه ؛ فعلى الرغم من ضعف هذا التركيب في الإعراب فإنه قوي في طاقته الإبلاغية، يؤدي المعنى على نحو لا يمكن أن يؤديه التركيب الأصلي (أهرَّ ذا ناب شر) ؛ فالموقف هنا موقف تعظيم، وما كان للتركيب العادي أن يوصل الغرض. والملاحظ أن مناقشة ابن جني لأسلوب التقديم في المثال السابق، وإن أقامت تأويلها له على أساس العناية باللفظ المقدم وإضفاء الأهمية عليه،فإنها حاولت تفسير أسباب هذه العناية ودواعي هذه الأهمية. وهوما قام به أيضا عبد القاهر الجرجاني،وإن اختلف تأويله عن تأويل ابن جني.فقد تعرض له في باب تقديم النكرة مستخلصا أن المراد منه إعلام السامع أن الذي أهرذا ناب هو من جنس الشر لا جنس الخير [84].

ليست إذن شجاعة العربية في أحد مظاهرها سوى ما يجريه المتكلم من تغيير في رتبة الألفاظ داخل الجملة، أي إن ما اصطلح عليه ب«التقديم والتأخير» يمثل أحد تجليات شجاعة العربية باعتبارها أصلا جماليا يجسد تصور ابن جني لخصوصية الشعر. على هذا النحو اختزل كل من أسلوب الحذف وأسلوب التقديم والتأخيز عدول التراكيب في الشعر، وهما بذلك قد أسهما في بلورة مفهوم الشجاعة.

3- عدول الدلالة.

أشار ابن جني إلى مجموعة من الحروف والأسماء التي تُخلع عن دلالاتها الأصلية ؛ وهذا العدول الدلالي يرشحها لكي تضطلع بوظائف بلاغية وجمالية زائدة عن وظيفتها الإخبارية. ولعل من خصائص الاستخدام الشعري للغة، تصرُّف الشاعر في دلالات الألفاظ سواء أكانت حرفا أم اسما. والحق أن هذا الضرب من العدول مسؤول عن ظواهر المجاز التي تسود اللغة. وإذا كان ابن جني لم يول بعض هذه الظواهر العناية التي حظيت بها في الدرس البلاغي، فإن اهتمامه ببعضها الآخر يثبت أن تصوره لجمالية اللغة وبلاغتها قد شمل جميع مستوياتها الصوتية والتركيبية والدلالية. وهذا من شأنه أن يجعل مفهوم العدول، الذي يمثل أساسا من الأسس التي تنبني عليها «شجاعة العربية» ، مبدأ جماليا يفسر لنا أحد أسرار اللغة في تحققها الشعري.

1-3

يتصرف الشاعر في استخدام الحروف، إما باستعمال بعضها مكان بعض أو بالخروج بها من باب إلى باب لتتقمص معاني جديدة. وإذا كنا قد رأينا في موضع سابق من هذا البحث أن من خصائص اللغة العربية تعدية الأفعال بحروف أفعال أخرى لتضمُّنها معناها، فإن ذلك له

صلة بباب تبادل الحروف في الاستعمال حيث تتعدى بعض الأفعال بغير حروفها الأصلية. فحرف (في) يقوم مقام (الباء) في قول الشاعر :

نَلوذُ في أمٍّ لَنا ما تُغْتَصَب   منَ الغَمَام تَرْتَدي و تَنتَقِب [85]

ومقام (على) في قوله تعالى : (ولأصْلِبَنَّكم في جذوع النَّخل).. ويكون حرف (إلى) بمعنى (مع) في قوله سبحانه : (من أنصاري إلى الله) [86]. وعلى نحو ما تتقارض حروف الجر فيما بينها، فإن حروف النفي تتبادل المواضع فيما بينها أيضا ؛ ف (لم) تستعمل في موضع (ليس) في قول الشاعر :

أَذا دَاءٌ هَفا بُقراطُ عَنْه   فَلَمْ يوجَد لصاحبه ضَريبُ [87]

وتستعمل في موضع (لا).

أما العدول الدلالي للحروف المقصود هنا فهو خروجها عن معانيها الأصلية إلى معان مجازية مرتبطة بسياق «الملفوظ» وهي ما يصطلح عليها في الدراسات التداولية الحديثة ب« الأفعال اللغوية غير المباشرة» حيث تتعارض دلالات بعض الجمل مع السياق (أو المقام) التي تستخدم فيه ، فيفضي ذلك إلى توليد دلالات أخرى غير مباشرة، مثال ذلك ما ساقه ابن جني عن «قول الرجل لصاحبه الذي لا يشك في جهله : أجاهل أنت ؟ توبيخا له، وتقبيحا عليه، ومعناه : إني قد نبهتك على حالك فانتبه لها، واحتط لنفسك منها..» [88] .

إن الصيغة الشكلية للجملة السابقة صيغة استفهام أي إنها تدل على معنى السؤال، غير أن هذا ما لا يُفهَم منها على الرغم من أن مؤشراتها الشكلية تحمل على ذلك.هذا الأمر يقود إلى أن معنى الجملة السابقة «أجاهل أنت؟» غير كامن في بنيتها بل ينبغي البحث عنه في الشروط المقامية التي أنجزت فيها. على هذا النحو، لما كان المتكلم يستفهم عن أمر

يعرفه، فقد خرق إحدى قواعد جملة الاستفهام المتمثلة في العلم بشيء لم يكن معلوما، فلما تعارضت دلالة الاستفهام مع المقام، تعطّل فعل السؤال وتم توليد «فعل لغوي» جديد تمثل في الدلالة غير المباشرة التي تضمنها السؤال، وهي «التوبيخ» أو «التنبيه».

واضح أنه عندما يقوم «المقام» بتعطيل الدلالة المباشرة للملفوظ، فإنه يتيح الفرصة لتوليد دلالة متضمنة هي الدلالة المجازية التي تفهم بواسطة الاستدلال ؛ وهنا يلتقي العدول الدلالي لهذا النوع من الأدوات أو الجمل بالعدول الدلالي للألفاظ في الاستعارة والكناية. وهذا هو ما دعا السكاكي إلى الجمع بينهما في باب البيان [89].

إن خلع دلالة «الحرف» ونقله إلى دلالة جديدة، يخضع لشروط السياق، هكذا فإن أداة الاستفهام (هل) تصبح بمعنى (قد) الإثباتية ، كما في قوله تعالى : (هل أتى على الإنسان حين من الدهر) أي بمعنى : قد أتى عليه ذلك. فالاستفهام هنا غير موافق للمقام الذي ينبئ عن معرفة المستفهم للشيء، الأمر الذي يترتب عليه تولد دلالات أخرى غير تلك التي تتوقع من البنية الشكلية للجملة. بقول ابن جني في هذا الصدد : «وذلك أن المستفهم عن الشيء قد يكون عارفا به مع استفهامه في الظاهر عنه، لكن غرضه في الاستفهام عنه أشياء. منها أن يُري المسئول أنه خفي عليه ليسمع جوابه عنه، ومنها أن يتعرف حال المسئول هل هو عارف بما السائل عارف به، ومنها أن يُري الحاضر غيرهما أنه بصورة السائل المسترشد ؛ لما له في ذلك من الغرض. ومنها أن يعد ذلك لما بعده مما يتوقعه، حتى إن حلف بعد أنه قد سأله عنه حلف صادقا، فأوضح بذلك عذرا. و (لغير ذلك) من المعاني التي يسأل السائل عما يعرفه لأجلها وبسببها.

فلما كان السائل في جميع هذه الأحوال قد يسأل عما هو عارفه، أخذ بذلك طرَفا من الإيجاب، لا السؤال عن مجهول الحال. وإذا كان ذلك كذلك جاز لأجله أن يجرد في بعض الأحوال ذلك الحرف لصريح ذلك المعنى»[90].

إن قول ابن جني بتجريد الحرف عن دلالته الأصلية في مقامات معينة أمرٌ له علاقة بضرب من العبارات يتحكم السياق (المقام) في توليد دلالاتها ؛ حيث لا يفيد ظاهرها الشكلي المعنى المقصود توصيله ؛ فقد تكون استفهاما والمفهوم منها الإثبات أو التوبيخ أو التهكم[91]. وقد يكون خبرا والمفهوم منها الهُزء أو الدعاء[92].

هذا العدول الدلالي أو الانتقال من المعنى الأصلي للعبارة إلى معنى فرعي يفهم من السياق الذي تولد فيه، هو الإجراء المتحكم في جميع ظواهر المجاز من استعارات وكنايات ؛ فالمعنى المراد توصيله في جميع الأحوال ليس مما يفهم من ظاهر اللفظ سواء أكان جملة أم لفظا مفردا، بل إنه مما يدرك بواسطة التأويل والاستدلال.

إن القاسم المشترك ين جميع الظواهر اللغوية التي يتم فيها العدول عن الدلالة الأصلية إلى دلالة متفرعة عنها تدرك بقرينة ما، هو قيامها على دلالة متضمنة. وهذا نفسه ما يلاحظ في الاستخدام المجازي لأسماء الأعلام.

2-3

تطرق ابن جني إلى وظيفة اسم العلم في التواصل اللغوي فنصَّ على أنه يضطلع بتعيين الأشخاص بأقصر الطرق وأكثرها اختصارا[93]. ومفاد حديثه أن العلاقة بين اسم العلم والمسمى علاقة اعتباطية، لا يدل فيها الاسم على معنى أو صفة من صفات المسمى بدليل إطلاق الاسم

الواحد على أشخاص مختلفين «إن الأعلام لا تقيد، يريدون بذلك أن الاسم الواحد من الأعلام، يقع على الشيء ومخالفه وقوعا واحدا» .[94] غير أن بعضهم لا يتفق مع هذا الرأي،ذاهبا إلى أن فصل الأعلام من الأسماء العامة، أمر لا يسوغه الاستعمال اللغوي ولا فهم الناس للألفاظ في حياتهم العادية ؛ فاسم العلم ليس لفظا معزولا عن الاستعمال ؛ ذلك أن « المتكلم حين ينطق بالعلم يربطه في ذهنه بمجموعة من الصفات الخاصة»[95] ، ومعنى هذا النص أن استعمال المتكلمين لاسم العلم يشحنه بدلالات ترجع إلى التجارب المختلفة والمواقف النفسية والاجتماعية التي استخدم فيها هذا الاسم، ولأجل ذلك لم يكن استدعاؤه خاليا من أي معنى ؛ فأسماء الأعلام ليست رموزا رياضية بل هي ألفاظ جارية في الاستعمال.

إن إشكال اعتباطية اسم العلم أو قصديته يحسمها الاستعمال ؛ فإذا كان اسم العلم يستخدم في العرف اللغوي من أجل تعيين شخص أو مسمى، دون أن يفيد عنه شيئا، أي إنه يقف عند الوظيفة التعيينية دون أن يتخطاها إلى الوظيفة الدلالية أو التعبيرية، فإن استعماله الشعري يمنحه بعدا مجازيا يتمثل في دلالته على المعاني : « اعلم أن الأعلام أكثر وقوعها في كلامهم إنما هو على الأعيان دون المعاني، والأعيان هي الأشخاص، نحو :

زيد وجعفر.. وعمان ونجران.. وكما جاءت الأعلام في الأعيان فكذلك أيضا قد جاءت في المعاني..» [96]ومعنى هذا أن اسم العلم يتحول إلى صفة أي إلى كلمة عادية دالة على معنى، بعد أن كانت مفرغة من أي معنى«وتعد الشخصيات التاريخية والروائية من المصادر الخصبة لمثل هذا الانتقال في الاستعمال» [97].

ولقد أورد ابن جني نماذج شعرية استخدمت فيها أسماء الأعلام صفات سواء أكانت منقولة عن أسماء لشخصيات تاريخية وقصصية أو كانت في أصلها أسماء جنس أو أوصافا قبل انتقالها إلى العلمية. واستخدام أسماء الأعلام صفات ذو طبيعة مجازية مبررة حيث تصير العلاقة بين الدال (اسم العلم) أو بين مدلوله وبين ما يدل عليه علاقة ترميز[98]. فاسم العلم «هند» يشير إلى شخصية معينة عاشت في حقبة تاريخية معروفة، غير أنه يستخدم استخداما مجازيا فنيا، أي ينتقل من كونه «عَلَما» يفيد تعيين شخص إلى أن يدل على «وظيفة» ارتبطت بذلك الشخص، وبالإمكان أن ترتبط بشخص آخر في زمان مختلف، أو بعبارة ابن جني : «تعليق الأعلام على المعاني دون الأعيان».

«قال الطائي الكبير :

فَلا تَحْسَباً هندا لها الغَدرُ وَحْدها   سجِيَّةُ نَفْسٍ كُلُّ غانيةٍ هِندُ

فقوله (كل غانية هند) متناه في معناه، وآخذ لأقصى مداه، ألا ترى أنه كأنه قال :

كل غانية غادرة أو قاطعة (أو خائنة) أو نحو ذلك».[99]

في الشعر تفقد أسماء الأعلام وظيفتها التعيينية لتصير صفات دالة، أي حاملة لمعنى ما، وقد يكون هذا المعنى ملازما لمسمى ارتبط به هذا الاسم حتى غدا رمزا كما في حالة «هند» في البيت المذكور أو «بكْر» في قول الشاعر :

إن الذِّئابَ قد اخضرَّت بَراثِنُها والنَّاس كُلُّهم بَكْر إِذا شَبِعُوا [100]

أي إذا شبعوا تعادوا وتغادروا، لأن بكرا هكذا فعلها. وقول الآخر أيضا :

أنا أبو المِنهَال بعض الأحيان   لَيسَ عليَّ حَسَبي بضُؤْلان

أي إن أبا المنهال يفيد «الغَنَاء والنجْدة»، فإذا ذكر فكأنه قد ذُكرا، فيصير معناه إلى أنه قال : أنا المغني في بعض الأحيان، أو أنا النجد في بعض تلك الأوقات. أفلا تراك كيف انتزعت من العلم الذي هو (أبو المنهال) معنى الصفة والفعلية» [101].

إن خلع المعنى من اسم العلم والعدول به عن دلالته التعيينية إلى الدلالة الوصفية في الأمثلة المذكورة يتوقف إدراكها على خبرة المتلقي بالتاريخ والقصص والأساطير ذلك لأن "أسماء الأعلام التي يستعيرها الشاعر تحمل ترابطات معقدة توصلها بحكايات تاريخية وأسطورية وتشير إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان..» [102]

وهناك صنف آخر من أسماء الأعلام يتم عدولها الدلالي بواسطة الاشتقاق، فلا صلة لهذا الصنف بالحقائق التاريخية، بل هو منقول من ألفاظ اللغة واستخدم عند الشعراء استخدام الصفات. وقد قام ابن جني في كتابه «المبهج» بتفسير أسماء شعراء ديوان الحماسة، كأنه يلتمس صلة بين مدلول اسم العلم ودلالة استخدامه ؛ يقول مثلا عن «الطرمَّاح بن حكيم» : الطرمَّاح : الطويل، قال :

فَهْوَ طِرمَّاح طَويلٌ قَصَبُهْ

ويقال : طرمَحَ البناء إذا أطاله..» [103].

ولقد نص «محمد مفتاح» بأن دراسة أسماء الأعلام تدخل ضمن إشكال قصدية اللغة واعتباطيتها ؛ فقد تناولتها الدراسات الأنثروبولوجية واللسانية والمنطقية بالطريقة الاشتقاقية : «... نجد الباحثين في الرمزية أحلوا اشتقاق أسماء الأعلام مكانة مرموقة.. لأنه وسيلة لنقل العلامات اللغوية ومنها أسماء الأعلام من الاعتباطية إلى القصدية أي إنها تصبح ذات قيمة رمزية وكذا فعل بعض الباحثين في الشعرية» [104].

تنزع الدوال في الشعر إلى مقاومة الصفة الاعتباطية لتتحول علاقتها بالمدلولات إلى علاقة قصدية ؛ فاسم العلم « إسحاق» لا يشير إلى شخص يحمل هذا الاسم فقط بل قد ينزع منه الشاعر معنى الفعلية أو الصفة، على نحو ما صنع أبو تمام [105] مادحا «إسحاق بن إبراهيم» في قوله :

صُبَّ الفِراقُ علينا صُبَّ من كَثَب عليه إِسحاق يَوم الروعِ مُنتَقما

فاسم العلم في هذا البيت يومئ إلى الدلالة الاشتقاقية المنتزعة منه، وهي الدعاء بالسحق على الفراق الذي ألَمَّ بالشاعر، وهو بذلك يمهد للدخول في غرض المدح. ونجد هذه العلاقة القصدية أيضا في قول الشاعر من الرجز :

أنا أبو بُردَة إذ جدَّ الوَهَلْ

أي أنا المغني والمجدي عند اشتداد الأمر» [106].

هذا الضرب من العلاقة القصدية نجده في غير أسماء الأعلام، مثل قول الشاعر :

ما أُمّكَ اجْتاحَتِ المَنَايا كلُّ فُؤادٍ عليكَ أُمُّ

كأنه قال : كل فؤاد عليك حزين أو كئيب، إذ كانت الأم هكذا غالبا أمرها لا سيما مع المصيبة وعند نزول الشدة» [107].

وهناك من أسماء الأعلام ما تلحق به لام التعريف، فيتحول من العلَمية إلى الصفة، أي يتخلى عن وظيفته التعيينية إلى الدلالة على معنى ما ؛ فالحارث والعباس والحسن والحسين «وإن كانت أعلاما فإنها تجري مجرى الصفات، ولذلك قال الخليل : إنهم جعلوه الشيء بعينه، أي الذي حرث وعبس، فمحمول هذا أن في هذه الأسماء الأعلام التي أصلها الصفات معاني الأفعال، ولذلك لحقتها لام المعرفة كما تعرف

الصفات، وإذا كان فيها معاني الأفعال، وكانت الأفعال كما تكون مدحا فكذلك ما تكون ذما فهي تحقق في العلم معنى الصفة، مدحا كانت الصفة أو ذما.. فقد صح إذا أن ما جاء من الأعلام وفيه لام التعريف، فإنما ذلك لما فيه من معنى الفعل والوصفية، ثناء عليه ذلك أو ذما له.. »[108].

هذه أعلام تحولت مجازيا للدلالة على المعاني، وبذلك لا يظل اسم العلم جامدا ينحصر في تعيين الأشخاص بل يغدو اسما مشتقا له معنى، وهذا يفيد أننا في التحليل النقدي للشعر ينبغي النظر إلى أسماء الأعلام بوصفها دالة على معنى سواء بالاشتقاق أو بواسطة علاقة عرفية أو تاريخية، على نحو ما يصبح دالا على معنى أي عنصر من عناصر النص الشعري مهما يدق.

* * * *

يبدو مما تطرقنا إليه في هذا الفصل، أن ابن جني أسهم بنصيب وافر في صياغة مباحث البلاغة القديمة، ولكنه لم يكن معنيا بالتصنيف والتبويب ووضع الحدود وصكِّ المصطلح. فقد كان تفكيره البلاغي جزءا من تفكيره اللغوي العام في أصول العربية وعبقريتها ولأجل ذلك كانت عنايتنا في هذا البحث موجهة نحو أصول تفكيره البلاغي التي تؤول إليها السمات الأسلوبية أو «فنون» البلاغة كما يصطلح عليها.

ولعل الكشف عن هذه الأصول أن يُظهر المباحث البلاغية أو السمات الأسلوبية في ارتباطها بالمعايير الجمالية المتحكمة فيها. وهذا من شأنه أن يرقى بالبلاغة إلى مستوى التفكير الكلي الذي ينظر إلى الظاهرة الأسلوبية في علاقتها بالأصول الجمالية والمبادئ العامة. وهكذا أمكننا تناول مجموعة من السمات البلاغية في ضوء مبدأ العدول، الذي يمثل أحد المفهومات التي تفسر التحقق الأسلوبي والبلاغي للسمة اللغوية.

ولا شك أن منظورنا للسمات الأسلوبية في ضوء مفهوم العدول، يفيد أن المقصود بهذه السمات، تلك التي ترتبط، في الأصل، بجنس الشعر ؛ ذلك أن «العدول» الذي تؤول إليه السمات الأسلوبية يجسد ماهية الشعر، بوصفه نوعا من «التنظيم اللفظي» الذي يمتلك ثقلا خاصا، تعدمه الأجناس النثرية التي لا تقوم بلاغتها على سمات العدول أو ظواهر الشجاعة. وإذا ما توفرت فيها، فإنها لا تحظى بالأهمية ذاتها التي تحوزها في الشعر، هذا الجنس الأدبي الذي كان مصدرا لصياغة الأصول البلاغية والمبادئ الجمالية.

هوامش الفصل الثاني

1 - كتاب البديع (ص : 58)

2 - نقد الشعر (ص : 146-147)

3 - البرهان في علوم القرآن . ج III (ص : 314)

4 - منهاج البلغاء (ص :348)

5 - جماليات الالتفات (ص : 884)

6 - نفسه.

7 - الفسر ج I (ص : 250) و (ص : 210-211) وانظر أيضا المحتسب ج II (ص : 126)

8 - الخاطريات ،(ص : 36)

9 - الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج III (ص : 326)

10 - المحتسب، ج I (ص : 145)

11- الزركشي، البرهان في علوم القرآن ، ج III (ص : 328)

12- المحتسب ، ج II (ص : 231)

13- أنظر في هذا الصدد : المحتسب، ج I (ص : 145-146)

14- ابن جني، المحتسب ، ج II (ص : 198)

15- الخاطريات (ص : 70)

16- نفسه.

17- نقد الشعر (ص : 141)

18- الخصائص، ج I (ص : 374)

19- أنظر الفسر، ج I (ص : 281 و 297 و 326) وتفسير أرجوزة أبي نواس (ص : 57 و 157 و 159إلخ)

20- الخصائص، ج I (ص : 301-303)

21- الفسر، ج I (ص : 332)

22- انظر مثالا على ذلك : الخاطريات (ص : 123-124)

23- الخصائص، ج III (ص : 46)

24- نفسه (ص : 268)

25- الخاطريات (ص : 168)

26- الخصائص، ج III (ص : 265) وانظر أيضا : الخاطريات (ص :167-168)

27- المحتسب، ج II (ص : 134)

28- نفسه، ج I (ص : 207)

29- نفسه.

30- نفسه (ص : 203-204)

31- الخصائص، ج II (ص : 203-204)

32- الفسر، ج I (ص : 343)

33- الخصائص، ج II (ص : 201)

34- المحتسب، ج I (ص : 134-135)

35- نفسه، ج II (ص : 139-140)

36- أنظر : Iouri Lotman، structure du texte artistique (p: 233)

37- أنظر : Huit questions de poétique (p: 100)

38- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي (ص : 124)

39- اللغة (ص : 202)

40- الخصائص، ج II (ص : 360)

41-نفسه (ص : 380-381)

42- الكتاب، ج I (ص : 280)

43- المحتسب، جI (ص : 170)

44-المحتسب، ج II (ص : 133)

45- الخصائص، ج II (ص : 360-361)

46-المحتسب ، ج I (ص : 188)

47- نفسه، ج II (ص : 101-102)

48- الخصائص، ج II (ص :366)

49- نفسه (ص : 280-281)

50- الخصائص ، ج II (ص :360)

51- نفسه، ج I (ص : 84-87-88)

52- المحتسب، ج I (ص :179-180)

53- دلائل الإعجاز (ص :146)

54- الخصائص، ج II (ص :379)

55- دلائل الإعجاز (ص :155)

56- المحتسب، ج II (ص :335) وانظر أيضا الصفحات الآتية : 89 و 157و202 و256 و280.

57- دلائل الإعجاز (ص :163)

58- المحتسب، ج I (ص :333-334) وانظر أيضا (ص :125)

59- نفسه (ص :188)

60- أنظر تأويله لهذه الأمثلة في : الخصائص، ج II (ص :446-447)

61- ابن جني ، الفسر، ج I (ص :96) وانظر أيضا : المحتسب. ج I (ص :188)

62- أنظر أمثلة هذا الضرب من الحذف في : سر صناعة الإعراب. ج II (ص : 647و 648 و649)

63- أنظر :

64- اللغة (ص :187)

65- الأب هنري فليش، العربية الفصحى (ص :183)

66- فندريس، اللغة (ص :187-188)

67- خليل أحمد عمايرة في نحو اللغة وتراكيبها (ص :89)

68- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (ص :70)

69 - مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي (ص :24)

70- الخصائص، ج :II (ص :385-387)

71- نفسه (ص :382-383)

72- انظر أمثلة هذا النوع من التراكيب : الخصائص، ج II (ص : 390و 395 و 404)

73- عبد الله بن المعتز، كتاب البديع (ص :59-60)

74- الخصائص، ج I (ص :342) وانظر أيضا الصفحات الآتية :(332 و 336 و 338)

75-دلائل الإعجاز، (ص :64-66)

76- المحتسب، ج I (ص :64-66)

77- نفسه ج I . (ص :135)

78-الكتاب، ج I (ص :34)

79- دلائل الإعجاز (ص : 107- 108)

80- انظر المحتسب، ج 1 (ص : 362)

81- الخصائص، ج 1 (ص : 294-301)

82- نفسه (ص : 298 - 299)

83 - نفسه (ص : 320)

84 - دلائل الإعجاز (ص : 143)

85 - الخصائص، ج II (ص : 314)

86 - نفسه (ص : 307)

87 -نفسه، ج 1 (ص : 188)

88 - المحتسب، ج II (ص : 291 – 292)

89- A. Moutaouakil، réflexions sur la thèorie de la signification (p: 185)

90- الخصائص، ج II (ص : 464-465)

91- المحتسب، ج II (ص 464-465)

92- نفسه (ص : 309) وانظر أيضا : (ص : 20-21) وانظر المفسر ج 1 (ص : 63)

93- المبهج في تفسير أسماء شعراء الحماسة (ص : 31)

94- نفسه (ص : 32)

95- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة (ص : 187)

96- الخصائص، ج II(ص : 197)

97- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة (ص : 69)

98- يسمي تودوروف هذه العلاقة ب Symbolisation

99- الخصائص، ج III (ص 271)

100 - نفسه (ص : 272)

101- نفسه (ص : 271)

102- انظر : Introduction a l'analyse linguistique de la poésie (p: 111)

103- المبهج (ص : 66)

104- تحليل الخطاب الشعري (ص : 64)

105- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، المجلد 3 دار المعارف (ص : 168)

106- الخصائص، ج II (ص : 272)

107- نفسه.

108- المحتسب، ج 1 (ص : 119-120)

الفصل الثالث

التطوع وجنس الشعر

الشعر ومفهوم التطوع.

لقد كان حديث ابن جني عن أجناس «شجاعة العربية» مرتبطا بحديثه عن اقتدار الشاعر. هذا الربط بين طبيعة البناء اللغوي في الشعر وفاعلية الشاعر في الصياغة اللغوية، يمثل أحد المبادئ التي ارتكز عليها ابن جني في بلورة تصوره للشعر ؛ وآية ذلك ما قدمه من عبارات تصف قدرة الشاعر وشجاعته في التوليد اللغوي ؛ ذلك أن التصرف في اللغة بارتجال كلمات غير معهودة في النظام اللغوي، واستدعاء ألفاظ غريبة، يصبح سلوكا سائغا من شاعر فصيح مشهود له بالاقتدار اللغوي والجمالي. ولأجل هذا كان الشعراء الكبار في الآداب المختلفة أصحاب الريادة في تثوير لغة الشعر بما يخلقونه من ألفاظ جديدة وما يُولِّدونه من تراكيب غير مألوفة ؛ فهم في صراع متواصل مع نظام اللغة المتداولة ومع لغة الموروث الشعري[1] .

وقد حمل تصرف العجاج في ألفاظ اللغة الشعراء على الاحتذاء به ؛ فهذا أحدهم يقول :

تراقَعَ العِزُّ بنا فارْفَنْعَعَا

قياسا على قول العجاج :

تَقاعسَ العِزُّ بنا فاقْعَنْسَسَا

إن الشاعر الذي يلجأ إلى مخالفة القواعد القياسية، يظهر قدرة على التصرف في اللغة، كما أن الشاعر الذي يلزم قصيدته مقومات إضافية يقدم الدليل على قوته في تمكين النسق الجمالي لهذه القصيدة بما لا تتطلبه أعراف الشعر وتقاليده. إن التطوع بهذا المدلول رديف للشجاعة التي يبرهن عليها الشاعر في تعامله مع اللغة. وبناء على هذا يغدو الشعر في تصور ابن جني حقلا للاختيارات التي تعبر عن مفهومات «القوة» و «الشَّرف» و «العلو» و«التعالي» و «الإدلال» و «التغطرف» و«الطبع» وغيرها من الألفاظ التي نعت بها ابن جني الشعر والشاعر. ولعل هذا الوصف لا يخرج عن إطار تصوره اللغوي العام الذي يلتمس في اللغة دلائل الحكمة والقوة.

إن الشعر موضع الالتزامات، سواء أكان الشاعر ملزما بها لكي ينتسب كلامه إلى الشعر، أم كان حرا في التطوع بها، غير أن الالتزامات الاختيارية تفسح المجال للكشف عن الاقتدار الجمالي للشاعر ؛ وهنا يلتقي مفهوم التطوع بمفهوم الشجاعة في أن كلا منهما صفة للاختيارات الفنية التي يلجأ إليها الشاعر من غير قيد أو ضرورة.

يربط ابن جني بين مفهوم التطوع وشجاعة الشعر قائلا : «وأكثر هذه الالتزامات في الشعر ؛ لأنه يحظر على نفسه ما تبيحه الصنعة إياه إدلالا وتغطرفا واقتدارا وتعاليا، وهو كثير»[2].

والحق أن «باب في التطوع بما لا يلزم» يفسح المجال لتعرف بعض المبادئ الجمالية والأسلوبية في تصور ابن جني ؛ فهو يحدد مفهوم التطوع بقوله : «وهو أن يلتزم الشاعر ما لا يجب عليه، ليدل بذلك على غُزره

وسعة ما عنده»[3]. وقد ينصرف الذهن إلى أن مدلول القوة الذي أومأ إليه ابن جني في هذا النص مرتبط بامتلاك مقومات الصنعة ؛ فابن الرومي «رام ذلك لسعة حفظه وشدة مأخذه[4]» ، وكأن التطوع هنا مفهوم يدل على الصنعة ولا صلة له بالحس الجمالي، فحسب الشاعر القادر على التطوع أن يكون غزير الحفظ ،إلا أن ابن جني الذي تقرَّى التنويعات الأسلوبية المندرجة تحت هذا المفهوم، سرعان ما يذكرنا بمبدإ جمالي يسمح لنا بالنظر إلى التطوع نظرة نوعية ذات صلة بمفهوم الطبع. ويتمثل هذا المبدأ في «نقض الالتزام».

وإذا كان ابن جني يرى في هذا المسلك تعبيرا عن اقتدار الشاعر، فإن تفسير ذلك بالنسبة إلى مفهومات النقد الأسلوبي المعاصر، هو اعتبار هذا المبدأ أسلوبا جماليا لما ينطوي عليه من تنويع وتكسير الاطراد الذي يحدثه نظام القصيدة ؛ فقد أورد أرجوزة التزم فيها صاحبها «تصغير قوافيها في أكثر الأمر إلا القليل النَّزر»[5] وهذا ما دعا ابن جني للتعقيب بقوله : «أفلا تَرى إلى قلَّة المصغَّر في قوافيها. وهذا أفخر ما فيها،وأدلّه على قوة قائلها، وأنه إنما لزم التصغير في أكثرها سباطة وطبعا، لا تكلّفا وكَرْها ؛ ألا ترى أنه لو كان ذلك منه تجشُّما وصنعة لتحامى غير المصغّر ليتم له غرضه، ولا ينتقض عليه ما اعتزمه»[6].

وقد يتحقق نقض الالتزام بواسطة بيت واحد بحيث يصير هذا البيت سمة أسلوبية وذلك لأنه دلّ على أن الشاعر إنما استجار بطبعه ولم يلجأ إلى الشعر عن طريق الصنعة والتكلف، إذ لو رام وضع القصيدة على ترتيب واحد لما امتنع عليه بيت واحد ينقضه، ولكن المقصود ليس إثبات القدرة على صنع الشعر بل إقناع المتلقي بأن القصيدة التي ألقاها الشاعر بين يديه لا تحمل أي ملامح خارجة عن روح الشعر باعتباره نتاج الطبع والغريزة أو القدرة الطبيعية على الإبداع والخلق.وإذا كان إشكال الطبع

والصنعة قد صار بابا من أبواب الموروث النقدي العربي له امتداد فكري ومعرفي في المجتمع العربي الذي شهد صراعا بين البداوة والحضارة، فإن النتائج المترتبة عليه في الجانب الأسلوبي يمكن اعتمادها على أسس نقدية جديدة ؛ على هذا النحو يصبح «نقض الالتزام» سمة أسلوبية بالنظر إلى أن الشاعر، الذي يفرض على قصيدته لونا من الاطراد ثم سرعان ما يقوم بتكسيره، إنما يراهن على الأثر الأسلوبي الناجم عن هذه العملية. ونقادنا القدامى -ومنهم ابن جني- يربطون ذلك بمبدأ التنويع من أجل الترويح على السامع، أما النقد الأسلوبي الحديث فيربط ذلك بنظرية الإعلام وتوقعات المتلقي.

إن أكثر الالتزامات الاختيارية التي أوردها ابن جني مرتبطة بالقافية أو آخر مصراع البيت ؛ فقد يكون لهذه الالتزامات وظيفة الزيادة في التناسب والتماثل كما قال ابن سنان الخفاجي[7] .

وهناك سمة أسلوبية تعد من قبيل «التطوع» يلجأ إليها الشاعر اختيارا، وقد تعرى من أي أهمية إذا ما استخدمت في تعبير إخباري، يطلق عليها ابن جني : «التطوّع المشامّ للتوكيد» ومن هذا الضرب : «قولُ الله سبحانه :(إلهين اثنين)..وقوله تعالى :(فإذا نُفِخ في الصور نفخة واحدة)، وقولهم : مضى أمس الدابر..وأنشد الأصمعي :

وأبَى الذي تَرَكَ المُلوكَ وجَمْعَهم بصُهابَ هامِدةً كأمسِ الدّابِرِ

.. ومن ذلك الحال المؤكدة..قول الله تعالى :(ثمَّ ولَّيتم مدبرين)، وقول ابن دارة :

أنا آبنُ دارةَ معروفاً بها نَسَبِي وهو باب منقاد»[8] .

إن مثل هذه الصفات الزائدة غير المحدِّدة تعد من خصائص لغة الشعر، فهي لا تشيع في اللغة العلمية، ذلك أننا حينما نقول : (أمس

الدابر) فإن صفة الدابر لا تحدد شيئا، إنها زائدة، وكل صفة لم تعد تحديدية على نحو ما تكون في الأحوال العادية؛ فإنها تشكل انزياحا أو صورة[9]. فالصفة في هذه الجملة غير محدِّدَة ومن ثم فهي ذات طبيعة بلاغية وأسلوبية.

إن ربط ابن جني التطوع بمفهوم «قوة» الشاعر، ينبئ بأنه يمنح التطوع مدلول الاقتدار الجمالي، غير أنه ينبغي أن نبقى على ذُكْرٍ من أن مفهوم القوة هنا يدل على معنيين ؛ أولهما الملكة الصناعية عند الشاعر من «سعة حفظ وشدة مأخذ » وتتمثل في قدرته مثلا على أن ينظم قصيدة بروي الظاء «على عزة ذلك » مضيفا إليه ظاء قبله.وثانيهما ما يمكن تسميته بالملكة الجمالية التي تقود الشاعر في اتجاه مناقض لأي تكلف أو صنعة، وتتمثل في نقض الشاعر لمبدأ الالتزام الذي أخذه على نفسه. وهذا المعنى الأخير يمنح مفهوم «التطوع » بعدا أسلوبيا، إذ يجعل الاختيار الفني عند الشاعر يجسد قدرته على التصرف حتى في الالتزامات التي يفرضها على نفسه، ولعل هذا أن يجعل الشعر لونا من القول الذي، على الرغم من إذعانه للالتزامات والقيود، يظل يجسد حرية الفن اللغوي في نقض هذه الالتزامات. هكذا يصبح مفهوم «التطوع » باعتباره أصلا من الأصول الجمالية التي أقام عليها ابن جني تصوره للشعر، عنوانا على شجاعة الشاعر وسموه على أي نظام سابق ؛ أليس بمقدوره أن يملي نظامه ثم أن يخرقه في الوقت نفسه بضرب من الجدل الذي ينقل لنا صورة التجاذب بين الحرية والقيد داخل الشعر؟ !

1- الضرورة والتطوع.

ارتبط مفهوم « الضرورة » عند ابن جني بالخوض في خصائص لغة الشعر :«إن البحث في الضرورة الشعرية لم يكن إلا ضربا من الأخذ في

باب الجدل في ماهية الشعر»[10] غير أن مصطلح « الضرورة » لم يكن محدد الدلالة، الأمر الذي قاد أحد الباحثين[11] إلى وصف ابن جني بالتناقض في مفهومه عن الضرورة، إذ يرتبط عنده بالوزن الشعري تارة وبالسعة والاختيار تارة أخرى. وواضح أن القول بالاضطرار استجابة للوزن الشعري يناقض القول بالاختيار والسعة ؛ وبيان هذا التناقض الظاهري يرجع إلى مصطلح الضرورة ذاته،إذ يبدو أن إطلاقه كان في الأصل خضوعا للقواعد اللغوية العامة في تناولهم للغة الشعر ؛ فهم لم ينظروا إليها باعتبارها نمطا خاصا من الاستعمال، من هنا أطلقوا على الظواهر التي وجدوها مخالفة للقاعدة المطردة بأنها « ضرورة » اقتضاها الوزن، ولم يقفوا بهذا المصطلح عند الظواهر التي اضطر إليها الشعراء، وإنما أجروه حتى على الظواهر التي أوردها الشاعر بإرادته ؛ يقول الشاطبي في هذا الصدد : «إن الضرورة عند النحاة ليس معناها أنه لا يمكن في الموضع غير ما ذكر، إذ ما من ضرورة إلا ويمكن أن يعوض من لفظها غيره... وإنما معنى الضرورة أن الشاعر قد لا يخطر بباله إلا لفظة ما تضمنته ضرورة النطق به في ذلك الموضع إلى زيادة أو نقص أو غير ذلك، بحيث يتنبه غيره إلى أن يحتال في شيء يزيل تلك الضرورة[12].

على الرغم من أن مصطلح « الضرورة » نشأ في حضن المعيارية، إلا أنه سيكتسب دلالة واسعة، ليصبح عنوانا على الظواهر اللغوية التي يختص بها الشعر، سواء أكانت هذه الظواهر بحكم الوزن أم بفعل إرادة الشاعر واختياره، ولهذا قال أبو حيان يرد على ابن مالك : « وإنما يعنون بالضرورة أن ذلك من تراكيبهم الواقعة في الشعر، المختصة به.. ولا يعني النحويون بالضرورة أنه لا مندوحة عن النطق بهذا اللفظ[13]» .

إن القول بالاختيار والإرادة يكشف بعدا آخر من الأبعاد الدلالية لمصطلح الضرورة في استخدام النحاة له، ويعد ابن جني من أوائل من

طور هذا المفهوم ؛ فتفسير ظواهر الضرورة بكونها تعبيرا عن إرادة الشاعر واختياره لهذا الوجه دون الآخر، وليس اضطرارا لإقامة الوزن، يعني أن ابن جني كان يرى الشعر نسقا لغويا خاصا وحقلا للتطوع. ونقف هنا عند رواية أوردها في «الخصائص» تبين المفهوم الذي استقر لديه عن الضرورة :«قال أبو العباس : حدثني أبو عثمان قال : جلست في حلقة الفرّاء، فسمعته يقول لأصحابه : لا يجوز حذف لام الأمر إلا في شعر. وأنشد :

مَنْ كان لا يَزْعم أنِّي شاعِر   فَيَدْنُ مِنِّي تَنْهَهُ المَزاجِرُ

قال : فقلت له : لِما جاز في الشعر ولم يجز في الكلام؟ فقال : لأن الشعر يُضطرّ فيه الشاعر، فيحذف. قال، فقلت : وما الذي اضطرّه هنا، وهو يمكنه أن يقول : فليدن مني؟ قال : فسأل عني، فقيل له : المازني، فأوسع لي. قال أبو الفتح : قد كان يمكن الفرّاء أن يقول له :إن العرب قد تلزم الضرورة في الشعر في حال السعة ؛ أنسا بها واعتيادا لها، وإعدادا لها لذلك عند وقت الحاجة إليها، ألا ترى إلى قوله :

قدْ أصبَحَتْ أمُّ الخيار تَدَّعي   عليَّ ذَنْباً كُلُّه لمْ أصْنَعِ

فرفع للضرورة، ولو نصب لما كسر الوزن. وله نظائر. فكذلك قال : (فيدن مني) وهو قادر على أن يقول : (فليدن مني)، لما ذكرت»[14].

إن حذف لام الأمر وتغيير الحركة، لم يكونا لأجل إقامة الوزن، وإنما وصفت هذه الظواهر ب«الضرورة» على سبيل الاتساع في اللغة وتوليد صيغ لغوية غير مألوفة، وفاء باحتياجات الشاعر، وابن جني وإن لم يكشف عن بلاغة تغيير الحركة في لفظ «كله» كما فعل عبد القاهر الجرجاني فيما بعد[15]، إلا أنه في مبدئه العام الذي يفصل بين قوة اللغة وصحة الإعراب، ما ينبئ عن وعيه بخصوصية لغة الشعر ؛ فهو يرى أن العناية بالمعاني قد تجور على الألفاظ دون أن يعد ذلك من قبيل الغلط أو اللحن، وإنما هو ضرب من التوليد في اللغة : « ولا يمنعك قوة القوي من

إجازة الضعيف أيضا،فإن العرب تفعل ذلك، تأنيسا لك بإجازة الوجه الأضعف،لتصح به طريقك، ويرحب به خناقك إذا لم تجد وجها غيره..»[16] .

يولد نسق العربية إمكانيات لغوية غنية، وليس ما سمي ب «الضرائر» إلا وجها لهذا التوليد اللغوي. ولعل ذلك كان وراء دفاع ابن جني عن القراءات الشاذة ودفاعه أيضا عن المتنبي ضد خصومه الذين لم يدركوا أسرار العربية وبلاغة الشعر.

لم يتوان المتنبي، وهو شاعر العربية الأكبر، في توليد اللغة وارتياد آفاق غير مألوفة ؛ فلقد أجاب قوما أنكروا عليه ما لجأ إليه من استعمالات : «قد يجوز للشاعر من الكلام ما لا يجوز لغيره، لا للاضطرار إليه ولكن للاتساع فيه، واتفاق أهله عليه، فيحذفون ويزيدون» وقال أيضا : «وللفصحاء المدلِّين في أشعارهم ما لم يسمع من غيرهم..»[17] .

إن «الضرورة» في تصور ابن جني تساوي خصائص الشعر ؛ فهي تميز لغة الشعر عن الكلام العادي أو لغة النثر. إن الضرورة «ضرب من ضروب التوليد في اللغة»[18] يغني بها الشاعر اللغة ويضعها في صورة جديدة.

واضح الآن أن اكتناه مفهوم «الضرورة» في تصور ابن جني، يقتضي استبعاد الدلالة المعجمية للمصطلح، لأجل إدراكه في إطار من الإرادة والاختيار اللذين يميزان عمل الشاعر المتصرف في الألفاظ بحرية رسمها الخليل بن أحمد في وقت مبكر عندما قال : «الشعراء أمراء الكلام يصرِّفونه أنَّى شاءوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم..»[19] . ولعل هذه الحرية التي تميز نشاط الشاعر أن تثبت أن الشعر نسق لغوي خاص : «وعلى هذا ليس ما يدعى «ضرورة» هو رخصة يجد فيها الشاعر متنفسا بل هو من تمام آلات هذه اللغة الخاصة»[20].

ولكي نتثبت من أن المقصود بمصطلح «الضرورة» غير مفهوم الاضطرار المرتبط بالوزن، حسبنا الإشارة إلى أن ابن جني رصد ظواهر «الضرورة» في

غير الشعر :« إن الضرورة يتسع مدلولها وفقا لرأي الجمهور بحيث تصبح شاملة لكل ما ورد في الشعر أو كثر فيه سواء أكانت له نظائر في النثر – ولو كان القرآن والحديث – أم لا[21] .» فإذا كانت « الضرورة » مجموعة من الظواهر اللغوية التي قد يلجأ إليها المتكلم اختيارا، فما المانع من ورودها في أنماط لغوية غير الشعر كالقرآن والحديث والأمثال ؟ ففي إحدى القراءات حذف حرف النداء مع الإسم الذي يجوز أن يكون وصفا لأي، وهي قراءة أبي جعفر :«قُلْ رَبُّ احكُم» :«وعلى أن هذا قد جاء مثله في المثل، وهو قولهم :افْتَدِ مَخْنوق، وأصْبح ليل، واطْرق كَرا. يريد يا مخنوق، ويا ليل، ويل كروان. وعلى أن الأمثال عندنا وإن كانت منثورة فإنها تجري في تحمُّل الضرورة لها مجرى المنظوم في ذلك، قال أبو علي :لأن الغرض في الأمثال إنما هو التسيير، كما أن الشعر كذلك، فجرى المثل مجرى الشعر في تجوز الضرورة فيه»[22].

ليست الفروق بين هذه الأنماط من الخطاب اللغوي، فروقا تامة، بل إن ما يوجد بينها من عناصر الاشتراك يجعلها تتساوى في تحمل الضرورة وإن بدرجات متفاوتة حيث يمثل الشعر أقصى أنماط التعبير في توليد ظواهر الضرورة ؛ من هنا ألح ابن جني على نسقه المتميز لتكون الضرورة بهذا مكونا أصيلا في الشعر، سائغا ودخيلا في الأجناس الأخرى.

يدرك ابن جني أن الشعر موقف خاص يملك سلطة جمالية تخول للشاعر حرية التصرف. فهو موقف فسحة وعذر، ولأجل ذلك جاز فيه ما جاء في الشعر من الضرورات[23] . وليست هذه السلطة سوى أحد مكوناته الطبيعية، ذلك أن الشاعر الذي يرتاد ظواهر الضرورة لا يشعر أنه قد تعسَّف ؛ فهو يذعن لها طوعا واختيارا. هذا الوعي بخصوصية الشعر كان أيضا وراء تمييزه بين الضرورة غير المتكلفة، أي تلك التي تأتي على سبيل «الطبع» وبين تلك التي يلجأ إليها الشاعر لإحداث الإغراب والإلغاز.

ومن أجل إظهار خصوصية الشعر في إطار مبحث «الضرورة» عمد ابن جني إلى تقرّي جملة من السمات المكوِّنة والأصيلة في الشعر.

1-1 تجاذب النحو والإيقاع.

رأينا أنفا[24] أن الصراع بين مطالب النحو ومطالب المعنى يمثل جوهر الشعر وماهيته التي تجسدت في مفهوم «الشجاعة» على نحو ما بلوره ابن جني، والحق أن هذه الخاصية ليست إلا مظهرا واحدا من مظاهر الصراع المتعددة التي ينبني عليها الشعر ؛ من ذلك تجاذب القواعد النحوية والإيقاع، يقول ابن جني :« اعلم أن البيت إذا تجاذبه أمران : زَيْغُ الإعراب، وقبح الزحاف، فإن الجفاة الفصحاء لا يحفلون بقبح الزحاف إذا أدّى إلى صحّة الإعراب.. فإن كان ترك زيغ الإعراب يكسر البيت كسرا، لا يزاحفه زحافا، فإنه لابدّ من ضعف زيغ الإعراب واحتمال ضرورته، وكذلك كقوله :

سَمَاءُ الإلَه فوقَ سَبْعِ سَمَائيا

فهذا لا بد من التزام ضرورته ؛ لأنه لو قال : سمايا لصار من الضربَ الثاني إلى الثالث، وإنما مبنى هذا الشعر على الضرب الثاني لا الثالث وليس كذلك قوله :

أبيتُ على مَعاريَ فاخِرات بهِنَّ مُلَوَّب كَدَم العِباطِ

لأنه لو قال : معا لما كسر الوزن.. لكن مما لابد من التزام ضرورته مخافة كسر وزنه قول الآخر :

خريع دَوادِيَ في مَلْعَبٍ تأَزَّرُ طَوْراً وتُرخي الإزارا

فهذا لابد من تصحيح معتله ؛ ألا ترى أنه لو أعلّ اللام وحذفها فقال دوادٍ، لكسر البيت ألبتّه.

فاعرف إذا حال ضعف الإعراب الذي لابد من التزامه مخافة كسر البيت، من الزحاف الذي يرتكبه الجفاة الفصحاء إذا أمنوا كسر البيت،

ويدعه من حافظ على صحة الوزن من غير زحاف ؛ وهو كثير. فإن أمِنت كسر البيت اجتنب ضعف الإعراب. وإن أشفقت من كسره ألبته دخلت تحت كسر الإعراب[25]» .

في هذا النص يقر ابن جني ضرورة الوفاء بالمكون الإيقاعي في الشعر، ويتخذ هذا الوفاء صورة الصراع مع القاعدة النحوية ؛ فإذا كان الالتزام بهذه القاعدة يؤثر في إيقاع الشعر ؛ كأن يفرض على الشاعر تغيير التفعيلة التي بنى عليها القصيدة في موضع الضرب من بحر الطويل، بحيث تتحول (مفاعيلن) إلى (فعولن) بكسر اطراد الضرب في القصيدة، فإن هذا الشاعر الذي يحرص على نظام الإيقاع في قصيدته، لن يعبأ بالقاعدة النحوية المطردة، إذ يغدو يسيرا عليه انتهاك هذه القاعدة من أجل إشباع الوظيفة الإيقاعية. غير أن ابن جني من جهة أخرى، لا يرى في ارتكاب الزحاف ما يُضر بإيقاع الشعر، ولأجل ذلك فإن الشاعر الفصيح ينقاد إلى الزحاف حرصا على النحو، مادام الزحاف لا يهدد النظام الإيقاعي، بل لربما- كما يرى بعض الدارسين المعاصرين[26] – كان الزحاف أحد مظاهر التنويع الموسيقي في الشعر أو استجابة للمحركات الفاعلة في الخلق الفني في أعماق الفنان.

ونخلص من مناقشتنا لهذا النص، إلى أن ابن جني يميز بين صورتين من صور الخروج على النظام الإيقاعي للشعر بشكله المجرد المستقر في علم العروض :

- الصورة الأولى متمثلة في ارتكاب الزحاف (والمقصود هنا الزحافات القبيحة).

الصورة الثانية متمثلة في كسر البيت (والمقصود هنا تغيير تفعيلة الضرب في القصيدة).

إن الصراع بين النحو والإيقاع في الشعر بالشكل الذي يصوره تجاذب القاعدة النحوية والزحاف في القصيدة، يُحْسَم لأجل «صحة الإعراب» لإحساس ابن جني أن كثرة الزحاف لا تخل بالإيقاع ؛ ألم يقل في سياق آخر : « إن العرب قد تحمل على ألفاظها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة المعنى»؟ ! ووجه ذلك أن «صحة الإعراب» لما آذنت بإضعاف القصيدة بانتهاك وحدة الضرب لم يبق للشاعر سوى الإخلال بها لأجل صحة الوزن أو لنقل بعبارة أعم : لأجل «صحة المعنى» !

إن هذا التجاذب بين النحو بقواعده القياسية والإيقاع بمطالبه الجمالية، أو بين القاعدة والاستعمال، يحسم لصالح البلاغة الشعرية التي لا تذعن لسلطان النحو. من هنا نخلص إلى أن التوتر بين القواعد النحوية والإيقاع يمثل إحدى سمات الشعر، ومبدأ من مبادئ تفكير ابن جني البلاغي والأسلوبي القائم على وصف الشعر بأنه استعمال متجاذب مع القاعدة اللغوية ؛ وفي هذا تكمن شجاعته أو سموه على القيود.

1-2 نظام الوقف في الشعر .

تعد ظواهر الوقف من سمات لغة الشعر التي تنفرد بها عن لغة النثر . يقول ابن جني عن خاصية الوقف على عروض البيت الشعري على نحو ما لاحظها في قول امرئ القيس :

أعنِّي عَلى بَرْقٍ أُرِيَكَ ومَيضَهوُ

«فوقف بالواو ، وليست اللفظة قافية ، وقد قدّمت أن هذه المدة مستهلكة في حال الوقف ، قيل : هذه اللفظة وإن لم تكن قافية . فيكون البيت بها مقفى ، أو مصرّعا ، فإن العرب قد تقف على العروض نحواً من وقوفها على الضرب ، أعني مخالفة ذلك لوقف الكلام المنثور غير الموزون ، ألا ترى إلى قوله أيضا:

فأضحى يسِحُّ الماء حولِ كتِيفَتِن.

فوقف بالتنوين خلافا على الوقف في غير الشعر.. ألا ترى إلى قوله (أي القطامي) :

أنّى اهتديتِ لتسْليم علىٍ دِمَنِنْ بالغَمْر غيَّرَهُن الأَعْصُرُ الأَوَّلو

.. وقوله (أبو خراش الهذلي) :

فواللهِ لا أنسَى قتيلا رُزئتهو بجانب قَوْسي ما مَشَيْت على الأَرْضي

.. وأمثاله كثير. كل ذلك الوقوف على عروضه مخالف للوقوف على ضربه، ومخالف أيضا لوقوف الكلام غير الشعر. ولم يذكر أحد من أصحابنا هذا الموضع في علم القوافي. وقد كان يجب أن يذكر ولا يهمل»[27].

يقر ابن جني هنا خاصية صوتية ينفرد بها الشعر عن النثر ؛ وتتمثل في أن نظام الوقف في عروض البيت الشعري مخالف لنظام الوقف في النثر ومخالف للوقف الذي يكون عليه الضرب ؛ فقد لاحظ أن امرأ القيس في معلقته الشهيرة اتبع في الوقف على أعاريض بعض الأبيات نظاما مخالفا لما هو عليه نظام الوقف في الأضرب، ولا وجود لهذا النظام في النثر، فهو مما يتميز به الشعر من النثر ؛ فقد وقف الشاعر على الواو ثم النون في قصيدة مبنية في ضربها على ياء الوصل، وكأنه قد تطوَّع بهذا لمخالفة نظام الوقف في لغة النثر.

والملاحظة التي تستوقف التأمل في النص السابق، أن ابن جني لم يستخدم مصطلح «الضرورة» سواء أكان يدل على الاضطرار أم الاختيار. وفي هذا السياق لاحظ باحث معاصر أن طائفة من الظواهر التي صنفها ابن جني في إطار الضرورات لم تكن، في واقع الأمر، سوى ظواهر نظام الوقف الشعري[28].

وبالإضافة إلى هذه الظواهر الموصوفة بظواهر الوقف الشعري، يذكر ابن جني ظاهرة لغوية أخرى ذات صلة بهذا الباب وهي ما عرفت ب «إجراء الوصل مجرى الوقف» .

* * *

يشكل مفهوم « التطوع » أحد أصول بلاغة الشعر التي رأينا أنها تقوم على الصراع بين القيد والحرية، ذلك لأن الشعر موضع يجسد حلم الشاعر بفرض سلطانه على اللغة والتقاليد الموروثة. إنه يخوض معركة دائمة لإثبات حريته، حتى وإن تحقق ذلك بفرض قيود جديدة ؛ فالحرية لا تتمثل في كسر القيد فقط ولكن أيضا في صنع قيد جديد.

وربما كان الشعر بنظامه الشكلي المستقل عن المعنى ميدانا لفرض القيود ومناسبة لإظهار «الشهامة» و «القوة» ويظل الشاعر ذلك الفارس الذي يخوض المعركة طوعا واختيارا، وفي هذا تتجلى شجاعته.

هوامش الفصل الثالث

1 انظر في هذا الصدد : موكاروفسكي : اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت الروبي، مجلة فصول، عدد 1، 1984 وعبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبي (ص : 105)

2 الخصائص، ج II (ص : 264)

3 نفسه (ص : 234)

4 نفسه (ص : 262)

5 نفسه (ص : 235)

6 - الخصائص، جII (ص : 238-239)

7 - سر الفصاحة (ص :179)

8 - الخصائص،ج II (ص : 267-268)

9 - جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية (ص : 138)

10 - السيد إبراهيم محمد ، الضرورة الشعرية (ص : 67)

11 - نفسه.

12 - انظر : عبد القادر البغدادي،خزانة الأدب ، جI (ص : 33 - 34)

13 - انظر : السيوطي ، الأشباه والنظائر ، ج I (ص : 268)

14 - الخصائص ، ج III (ص : 303- 304)

15 - دلائل الإعجاز (ص : 278)

16 - الخصائص ، ج III (ص : 60)

17 - انظر عبد العزيز الجرجاني، الوساطة (ص : 452)

18 - الضرورة الشعرية : دراسة أسلوبية (ص : 68)

19 - انظر : منهاج البلغاء (ص : 143)

20 - إبراهيم السامرائي، في لغة الشعر (ص : 18)

21 -حماسة عبد اللطيف، الضرورة الشعرية (ص :152-153)

22- المحتسب، ج II (ص : 70)

23- الخصائص، ج I (ص : 328)

24- انظر الفصل الأول من القسم الثاني.

25- الخصائص، ج I (ص : 334-336)

26- كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية (ص : 90-91)

27- الخصائص، ج I (ص : 71-72)

28- حماسة عبد اللطيف، مرجع مذكور.

القسم الثالث

في أصول التأويل البلاغي

الفصل الأول

السياق البلاغي

لقد تبين في القسمين السابقين أن ابن جني وقف على ظواهر جمالية وبلاغية في اللغة، وكانت لوقفاته آثار في إرساء أسس تفكير أسلوبي تجلى على جهة الخصوص في تأويلاته لوسائل التعبير البلاغي. وإذا كانت همتنا في هذا البحث منصرفة نحو الكشف عما يختزنه تراث ابن جني النحوي من إمكانات التفكير البلاغي والأسلوبي، فلا شك أن هذه الغاية لن تتحقق إلا إذا تأتّى لنا تعرُّف بعض المعايير التي وجَّهت تأويلاته للغة، والتي تمثل أصولا في تصوره البلاغي، تضاف إلى تلك الأصول التي تطرقنا إليها سابقا. وقد اصطلحنا على هذه المعايير أو الأصول «بالسياق»، وهو يشكل أظهر المعايير التي بنى عليها تأويلاته للسمات الأسلوبية في الشعر والقراءات القرآنية.

ولا شك أن استخدامنا لمفهومي السياق والتأويل في هذا الباب يتطلب الكشف عن مدلوليهما في إطار تفكير ابن جني البلاغي الذي نسعى إلى إعادة صياغته في هذه الدراسة.

1- السياق والتأويل.

ورد السياق عند البلاغيين القدامى بلفظ «مقتضى الحال»، وكان مفهوما يشمل –حسب تحديد السكاكي[1] – المرجع الخارجي (فمقام التهنئة غير مقام التعزية ومقام الترغيب غير مقام الترهيب الخ) ونمط التلقي (مقام الذكي غير مقام الغبي) والسياق اللغوي الداخلي «فلكل كلمة مع صاحبتها مقام».

ويرى «أحمد المتوكل»[2] أن التفكير العربي القديم حول المعنى، انطلق من مبدأ تفاعل ثلاثة معطيات تحدد مفهوم السياق، وهي ذات صلة بإنتاج الملفوظ :

أ – المقال ويترادف مع الكلام.

ب – المقام (أو الحال) ويشير إلى الموقف الذي ينتج فيه الملفوظ.

ج– الغرض (أو القصد والمراد) ويشير إلى ما ينوي المرسل بثه بواسطة الملفوظ الذي ينتجه.

هذه بعض خصائص السياق على نحو ما حددها بعض الباحثين في الحقل اللغوي، ولعلها أن تأخذ بيدنا في تحديد العناصر السياقية التي اعتمدها ابن جني في تأويلاته للشعر والقراءات القرآنية.

ولا نزعم هنا أن ابن جني قدم تعريفا للسياق، غير أنه يمكننا استصفاء بعض خصائصه بقدر من الجهد في تأمل النصوص التي احتوت تأويلاته لصور التعبير البلاغي. هكذا نلاحظ أنه قد يفيد عنده «قصد المتكلم» ؛ وهذا القصد يتولى تحديد الحقيقة والمجاز في اللغة، كما يحدد الاستقامة والاستحالة ؛ فقولنا : (أشرب ماء البحر) يكون مستحيلا إذا ما أريد به الحقيقة، لأن الإنسان الواحد لا يشرب جميع ماء البحر،فأما إذا أراد به بعضه ثم أطلق هناك اللفظ يريد به جميعه فلا محالة من جوازه[3].

وتتمثل استحالة الأقوال، إذا ما كان القصد منها الحقيقة، في مخالفتها لقوانين العقل والمنطق ؛ مثال ذلك : (أشرب ماء البحر). وقد تتمثل في مخالفتها لأصول الكلام في الإخبار، مثال ذلك أحق الناس بمال أبيه ابنه)، فذكر الأبوة منطو على البنوة، فكأننا قلنا :«أحق الناس بمال أبيه أحق الناس بمال أبيه». وجرى هذا مجرى قولنا : «زيد زيد» و«القائم القائم» حيث لا يستفاد من الجزء الثاني إلا ما في الجزء الأول ؛ وهذا مخالف «لعقد الإخبار».

إن استحالة الأقوال السابقة قائمة مادام القصد في ذلك ظاهر الكلام، أما إذا انطوى القول على قصد إلى المجاز أو غرض يراد تبليغه، فقد تؤول هذه الاستحالة إلى استقامة ؛ مثال ذلك قول الشاعر :

أنا أبو النّجم وشِعري شِعري

وقول الآخر :

بلادٌ بها كنا وكنا نحلّها إذ النّاس ناسٌ والبلادُ بلادٌ

وقول الآخر :

هذا رَجائي وهذه مِصْرعامرةً وأنتَ أنتَ وقد ناديت من كَثَب

حيث يرى ابن جني أن هذا مما يحمل على معناه دون لفظه ؛ أي إن القصد من هذه الأقوال وظيفتها المجازية لوجود أغراض يراد توصيلها ؛ فقد يدرك من القول الأول أن معناه : «وشعري متناه في الجودة على ما تعرفه وكما بلغك»، ومن القول الثاني : «إذ الناس أحرار والبلاد أحرار»، ومن القول الثالث : «وأنت المعروف بالكرم» ؛ فهذه الأغراض سوغت استخدام المشاعر لما لا فائدة وراءه : « وكأنه إنما أعيد لفظ الأول لضرب من الإدلال والثقة بمحصول الحال» [4].

إن للسياق دورا حاسما في تحديد معنى الكلام ؛ وهو يتمثل، كما يقدمه ابن جني، في القصد المتحكم في التعامل مع اللغة ؛ فقد يضع

المتكلم اللفظ على أصل وضعه في اللغة من العموم، فيكون بذلك قد توخى الحقيقة. وقد يستخدم وضعه الاستعمالي الخاص على جهاز المجاز.

ويتمثل أيضا في «الغرض» الذي يريد المتكلم تبليغه فيحمل عليه ألفاظه، حيث تصير المعرفة بهذا الغرض المراد ضرورية من أجل تسويغ الكلام والوقوف على طاقته البلاغية، وهذا الغرض يُفهم في مقام ما، وهو الموضع الخارجي أو الحال التي شهدت على معنى الكلام.

وبما أن السياق قد يفيد -كما قلنا سابقا- المعرفة المشتركة بين المتخاطبين ، فإن من بين مقومات هذه المعرفة، الوعي بطرق لغة المتخاطبين ومسالكها ؛ هذا الوعي لازم -فيما يرى ابن جني- لأجل حصول تأويلات صحيحة لآي القرآن الكريم، تجنب المؤمن الضلال ؛ فهو يرى أن الذين حملوا أقوال الله عز اسمه في القرآن الكريم على التجسيم، إنما كان بسبب ضعفهم في هذه اللغة الشريفة التي خوطب الكافة بها[5].

إن «الأنس» باللغة العربية و «التصرف فيها» أو «المزاولة لها» يؤهل المتخاطبين للتأويل الصحيح والفهم السليم ؛ وهكذا سيتمكنون من إدراك قول لله تعالى : (ياحسرتي على ما فرطت في جنب الله)، وقوله : (فأينما تولوا فثم وجه الله)، وقوله : (لما خلقت بيدي)، وقوله : (مما عملت أيدينا)، وقوله : (ويبقى وجه ربك) وغيرها من الآيات الكريمة الجارية هذا المجرى، على أنها من قبيل المجاز لا الحقيقة، ليس لأن «القصد» -الذي قلنا عنه إنه ضروري لتحديد المعنى -هو الذي صرفهم عن الوقوع في تشبيه الله عز وجل بخلقه، بل لأن معرفتهم باللغة التي يستعملونها- والمعرفة عنصر مكون للسياق- تتدخل هنا لتوجيه الأقوال

على غير معناها الظاهر، أي ما تحمله من خصوص الاستعمال، وذلك أن «هذه اللغة أكثرها جار على المجاز، وقلما يخرج الشيء منها على الحقيقة.. فلما كانت كذلك، وكان القوم الذين خوطبوا بها أعرف الناس بسعة مذاهبها، وانتشار أنحائها، جرى خطابهم بها مجرى ما يألفونه، ويعتادونه منها،وفهموا أغراض المخاطِب لهم بها على حسب عُرفهم، وعاداتهم في استعمالها»[6].

إن الوعي بأعراف اللغة وعاداتها ومذاهبها وأنحائها وسيلة لتحديد المعنى ؛ فالمجاز مكون من مكونات النسق اللغوي للعربية، يتداوله المتخاطبون فيما بينهم، وهو بذلك يمثل جزءا من المعرفة المشتركة التي يُبنى عليها إنشاء الخطاب ؛ هذه المعرفة تصير عنصرا موجها للتأويل. والقرآن الكريم الذي خاطب أهل العربية الذين اعتادوا التخاطب بالمجاز، راعى هذه المعرفة فنزل مستخدما طرقهم في التعبير. ولعل هذا ما حمل أباعبيدة على تأليف كتابه في «مجاز القرآن» مثبتا أن «في القرآن مثل ما في الكلام العربي من وجوه الإعراب ومن الغريب والمعاني» ومن ضروب الاستخدام المجازي أو البلاغي للغة[7].

ومحصل نظر ابن جني أن استعمال اللغة أونظام اللغة على نحو ما هو متداول بين أفراد الجماعة، يشكلان سياقا موجها للتأويل والكشف عن معاني النص ؛ فقوله سبحانه : (فأينما تولوا فثم وجه الله) : «إن شئت قلت : خرج مخرج الاستعارة، وذلك أن وجه الشيء أبدا هو أكرمه وأوضحه، فهو المراد منه، والمقصود إليه. فجرى استعمال هذا في القديم –سبحانه– مجرى العرف فيه والعادة في أمثاله»[8].

إننا نتلقى اللغة بما تختزنه ذاكرتنا من ودائع أصلُها هذه اللغة نفسها التي تعلمناها وأصبحنا نفكر بها. وبذلك فهي تشكل سياقا نصدر عنه في تأويلاتنا وأحكامنا التقويمية.

وكما أن السياق الاستعمالي للغة يتحكم في تأويلنا لظواهرها، فإنه يتحكم في تذوق وتقويم ما يأتي به الشعراء وأهل الفصاحة من صور بلاغية ؛ فقد أقر ابن جني بأن المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة، وفي ذلك اعتراف بدور الاستعمال في التفرقة بين الحقيقة والمجاز ؛ إن المتلقي يصبح فيصلا في وصف العبارة بالمجاز أو الحقيقة، ذلك أن الصور التي يبتدعها الشعراء لا تزال تؤثر فينا بغرابتها حتى يستهلكها الشيوع وتبتذلها العادة، فتفقد طاقتها التأثيرية وتَضْمُر وظيفتها المجازية، حيث تغدو مماثلة لأي تركيب حقيقي.

إن الكثرة التي كانت وراء إلحاق المجاز بالحقيقة، تعني وجود سياق استعمالي لهذا المجاز. وهذه النظرة تفيد أن كثرة الإمكانات الفنية تكون حيث قلة الاستعمال، وتلاشي هذه الإمكانات حيث الكثرة. فالمجاز الخاضع لمبدأ التطور ينتقل من كونه ظاهرة أسلوبية إلى أن يصبح مجردا من قيمته وخصوصيته[9] .

هذا نمط من أنماط السياق يسعف في تقويم الصور المجازية والكشف عن جماليتها ، وهو ذو علاقة بما يختزنه المتلقي من معرفة باللغة وتفاعله مع استعمالاتها ووجوه تعبيراتها، حيث يشكل هذا كله خلفية يستند إليها في استجابته لما يبدعه الشاعر من صور شعرية أو في عدم حصول هذه الاستجابة.

وكان ابن جني في تأويله للصور الشعرية لا يكتفي بالبيت الذي وردت فيه، بل قد يستدل عليها بأبيات أخرى من سياق القصيدة[10] . وعادة ما كان ينتبه إلى الروابط بين الأبيات فيقول : «وهذا يؤكد البيت الذي قبله ويظهر معناه»[11] .

ولا نروم بهذا التعقيب القول إن ابن جني نظر إلى الصورة الشعرية في سياق النص، حتى وإن أثبتنا أنه تجاوز إطار البيت الواحد . ومع ذلك

فنحن لا ندفع أن يكون السياق بمفهومه النصي حاضرا في ذهن ابن جني، وذلك أنه في تأويله لظاهرة الحذف كان يشترط وجود دليل[12] عليه، هو المعرفة بالسياق الذي قد يكون متمثلا في معنى مختزن في ذهن المتلقي نتيجة اعتياده التفاعل مع أساليب الحذف المماثلة للنموذج موضوع التأويل ؛ أو متمثلا في معنى قائم في سياق النص الكلي الذي ينتمي إليه هذا النموذج. وقد عبر الفراء عن هذا المفهوم بوضوح عندما وقف على حذف الجواب من جملة الشرط في الآية الكريمة : «إذا السماء انشقت» حيث قال : «والجواب... كالمتروك ؛ لأن المعنى معروف قد تردد في القرآن معناه فعرف[13]» .

ويمكننا صياغة خصائص السياق على نحو ما تجلت لنا في تراث ابن جني الفكري حول اللغة في المقومات الآتية :

- قد يتمثل السياق عند ابن جني في «قصد» المتكلم في تسخيره للمادة اللغوية المتاحة له.

- يتحدد السياق عنده أيضا في الغرض الذي يروم المتكلم تبليغه.

- وقد يتمثل السياق عنده أيضا في المقام الذي يتم فيه معنى الكلام.

ولأجل اقتراح صياغة حديثة لطبيعة تشغيل معيار السياق في التأويل عند ابن جني، سنعمل على تقسيمه إلى الأنواع الآتية :

أ-السياق البلاغي.

ب-السياق الشعري.

ج - سياق التلقي .

وأما استخدامنا للفظ «التأويل» في هذا الباب فتسوِّغه طبيعة تفكير ابن جني نفسه حول اللغة العربية ؛ فقد كانت الغاية التي حددها لبحثه في خصائص هذه اللغة من أجل إثبات حكمتها ونظامها الدقيق، تقتضي

النظر والتدبر، وهما خاصيتان مرتبطتان بالتأويل، باعتباره عملية ذهنية يضطلع بها المتلقي لفهم الظواهر والوقوف على دلالتها أو مغزاها. ولقد كان ابن جني يؤول اللغة سعيا لاكتشاف أسرارها وكنه إبداعها، وكان التأويل الحاذق مرادفا عنده لعبارة «ملاطفة الصنعة» في مقابل التأويل المتعجرف والمتعسف.

ومن معاني التأويل إرجاع الشيء إلى أصوله[14] وأسبابه الحقيقية «وذلك لاكتشاف دلالته ومغزاه»[15] ، وهذا يتطابق مع اشتقاقه اللغوي من : آل يؤول إذا رجع[16] .

ويربط ابن الأثير بين التأويل والكشف عن المعاني الدقيقة، ذلك أنه يخصه بالمعنى المعدول عن ظاهره ولا يرتبط عنده بالضرورة بما يحتمل أكثر من معنى ؛ فقد يفهم منه معنى واحد ولكنه «يجري في الدقة واللطافة» مجرى المعنى المحتمل[17] .

إن التأويل بهذا المعنى لا يقف عند المعاني التي تُحمل على ظاهر اللفظ، بل هو «صرف اللفظ إلى ما يؤول إليه»[18] أو إلى ما يحتمله من معنى خفي مستور. وبذلك يكون المؤول مستنبطا يعتمد «الدراية» أو الرأي[19] ، حيث يصير التأويل «المصطلح الأمثل للتعبير عن عمليات ذهنية على درجة عالية من العمق في مواجهة النصوص والظواهر[20]» .

إن التأويل حركة موجهة بالعقل والرأي في المقام الأول، وإن اعتمد «النقل» أو «الرواية» ؛ فالعمل الذهني هو ما يميز كل نشاط تأويلي، حيث يحضر المتلقي بوصفه ذاتا فاعلة في تشكيل الظواهر، دون أن يفيد ذلك غياب الضوابط والمعايير عن مفهوم التأويل.

ويمكننا إيجاز مسوغات استخدام مصطلح «التأويل» في هذا الباب على النحو الآتي :

-يعني التأويل في اللغة : إرجاع الشيء إلى أصله لأجل الكشف عن دلالته. وهذا المعنى ينطبق على العمل الذي قام به ابن جني نحو اللغة العربية، إذ كان بحثه في خصائصها يتغيا الكشف عن الأصول والمعادن للوقوف على حكمة اللغة وأسرارها.

-التأويل نشاط ذهني يضطلع به المتلقي في فهم الظواهر وتشكلها، واللغة العربية باعتبارها إحدى هذه الظواهر، لا تنكشف أسرارها العميقة إلا لمن أوتي التدبر والتفكر، وقد كان ابن جني يعيد هذا في أكثر من موضع من كتابه.

-التأويل حركة تتجاوز المعاني الظاهرة إلى المعاني الدقيقة التي يتوقف إدراكها على أهل الذوق والبصيرة ونقدة الكلام. على هذا النحو لا يرتبط التأويل بما كان محتملا لأكثر من معنى فقط، بل قد يتجه إلى العبارات المحتملة لمعنى واحد، ولكنه لا ينكشف لأول خاطر.

-التأويل هو المصطلح العربي القديم الذي يعبر بصورة دقيقة عما قام به ابن جني بإزاء الظواهر اللغوية والبلاغية التي واجهها في الشعر. إننا لا نعني بالتأويل هنا، التعليلات والتخريجات التي يُلجأ إليها في المواضع المُشْكِلة فقط، ولكن نعني به أيضا تلك العمليات الذهنية التي يلوذ بها كل «قارئ» شاء ألا يقف عند الحدود السطحية للظواهر، بل أعمل ذهنه مستكشفا المعنى المخبوء.

-التأويل المقصود هنا هو ذلك التفسير القائم على الاجتهاد والرأي الذي يتوسل بمعاييره وأصوله الخاصة. وقد كان السياق بمدلوله الواسع معيارا موجها لابن جني في تأويله للظواهر البلاغية والأسلوبية.

1-1- السياق والتأويل البلاغي.

حينما كان ابن جني يقف على بعض الأساليب البلاغية، لم يكن يتردد في التنبيه على أنها ليست مجرد توسع في اللغة أو محض تفنن وتصرف في الوجوه التي تسمح بها، بل كان يدعو إلى الاعتداد بما تنطوي عليه من دلالات وأغراض خفية ؛ فقد وقف على الفرق بين الخطاب بالجملة الاسمية والخطاب بالجملة الفعلية في عبارة :« إذا زرتني فأنا ممن يحسن إليك» قائلا : «أي : فحري بي أن أحسن إليك. ولو جاء بالفعل مُصارحا به فقال : إذا زرتني أحسنت إليك لم يكن في لفظه ذكر عادته التي يستعملها من الإحسان إلى زائره. وجاز أن يظن به عجز عنه، أو وُنِيّ وفتور دونه. فإذا ذكر أن ذاك عادته، ومَظِنَّة منه –كانت النفس إلى وقوعه أسكن، وبه أوثق. فاعرف هذه المعاريض في القول، ولا ترينَّها تصرفا واتساعا في اللغة، مجردة من الأغراض المرادة فيها والمعاني المحمولة عليها»[21].

هذا التأويل سيتبلور عند عبد القاهر الجرجاني الذي أبرز الفرق بين الخبر إذا كان بالاسم وبينه إذا كان فعلا حيث بين أن الاسم يقتضي وجود معنى غير متجدد، بينما يقتضي الفعل تجدد المعنى شيئا بعد شيء. ويشير عبد القاهر إلى أن أحدهما لا يصلح في موضع الآخر لاختلاف الغرض بين الاسم والفعل إذا ما جاءا خبرين ؛ فكثيرا ما أنكر هذا الاستبدال «من جهة أنه لا يشبه الغرض ولا يليق بالحال[22]» .

قد لا يكشف التأويل النحوي سوى عن فرق لفظي بين جملة خبرية اسمية وأخرى فعلية، غير أن تأويلا من نمط آخر يقوم على افتراض أن العبارة اللغوية نتاج تفاعل بين العناصر السياقية المكونة لها يفضي إلى وجود فرق أسلوبي وبلاغي بينهما، وهو فرق ليس هينا، ذلك أن التعبير عن الإحسان بلفظ الاسم يصوِّر في ذهن السامع معنى لا يمكن لفظ

الفعل التعبير عنه أو توصيله ؛ فهناك فرق بين أن تعبر عن إحسانك إلى الزائر وبين أن تعبر عن عاداتك في الإحسان إليه، وهو فرق «تداولي» مرتبط بغرض المتكلم وفهم المتلقي.

هكذا يلتقي تفكير عبد القاهر بتفكير ابن جني، حول أن مزية الأساليب البلاغية ليست «بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض»[23]. ومحصول هذا الكلام أن التركيب اللغوي لا ينال قيمته الفنية إلا في سياق المعنى الذي يقصده المتكلم « بل ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموضع وبحسب المعنى الذي تريد والغرض الذي تؤم»[24] .

في ضوء هذا التصور البلاغي الذي بلوره عبد القاهر في القرن الخامس الهجري، كان ابن جني يؤوِّل بلاغة اللغة العربية ويتوغل في استقصاء الصور والأساليب التي ستشكل فيما بعد عمود علم البلاغة ؛ ولعله من الطريف الإشارة هنا إلى أن دعوة ابن جني إلى الاعتداد بأغراض الأساليب ودلالتها، ستصبح النواة الأساس في تصور عبد القاهر البلاغي ؛ فقد وجدناه، في كتابه «دلائل الإعجاز»، يلح المرة تلو الأخرى، على أن «معرفة البلاغة» و «مقاديرها» و «الجهة التي هي فيها»[25] تقتضي من المشتغل بها التوغل في إدراك ما تنطوي عليه أبوابها من أغراض ولطائف المعاني ؛ فقد نعى على أولئك الذين اقتصروا في تأويل الأساليب البلاغية على الوصف العام دون الغوص في الكشف عن الخصائص التي يكون بها المعنى مؤثرا.

لقد وضع ابن جني البلاغة على طريق التأويل الذي يرى للاختيارات اللغوية وجوها أسلوبية ينبغي التنقير عليها وأغراضا خفية مستورة ينبغي إزالة الحجب عنها ؛ فهو لم يكتف بوصف ظواهر الاختيار الأسلوبي بل

سعى إلى ربطها بالأغراض الداعية إليها مقدما ضربا من التأويل القائم على استثمار دور السياق في تلوين أشكال الاختيار اللغوي.

لقد أظهر ابن جني في معظم مؤلفاته ميلا إلى التأويل البلاغي الذي يتغيا المعنى السياقي ؛ وربما كان التعليل اللفظي الذي لا يسمو في نظره إلى درجة التعليل المعنوي، هو ما حمله على تجاوزه في أكثر من مناسبة وذلك حتى عندما يواجه تراكيب لغوية تحتمل تأويلا ذا وجهة نحوية شكلية. والحق أن رفضه التعليل اللفظي استنادا إلى مفهوم «التوسع»، قد كان تمهيدا لظهور مفهوم «النظم» المبني على الدلالة على نحو ما تبلور في تصور عبد القاهر الجرجاني الذي حرص على التماس «الفائدة» في جميع وجوه النحو أو أساليب البلاغة. فهو يرفض، على سبيل المثال، تأويل التقديم تارة بفائدة معنوية وتارة أخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب ؛ هذا التمسك بالفائدة أو المعنى البلاغي، الذي شكل عمود مفهوم النظم، سيؤثر سلبا[26] في جملة من «فنون» البلاغة التي تحول طبيعة تكوينها بينها وبين خدمة دلالة ما ؛ فالسمات البلاغية ذات الطابع الصوتي الإيقاعي لا تؤول إلى فائدة معنوية بشكل مباشر، وهذا ما قد يضر بها وفقا للمعيار الذي سنَّه ابن جني وطوَّره عبد القاهر الجرجاني، والقاضي بتحكم الدلالة في أساليب البلاغة.

وعلى الجملة، قد يسوغ ما ذهب إليه عبد القاهر إذا كان هناك بالفعل «غرض معتمد» أما إذا «عري الموضع» من ذلك –كما رأى ابن جني– فلا مناص من نعت هذا الأسلوب أو ذاك بأنه اتساع في اللغة ؛ والحال أن هذا هو واقع الأساليب على نحو ما تتحقق في النصوص، فهي تأتي تارة لفائدة وتارة أخرى لمجرد التوسع أو التفنن. وقد نلتمس لعبد القاهر العذر في أنه كان يبني معياره الجمالي على نموذج أدبي رفيع لا تخلو فيه الأساليب من فائدة.

إن دعوة ابن جني إلى تأويل الأساليب البلاغية باعتماد المعنى السياقي تنبئ عن تصوره بأن الصياغة اللغوية التي يختارها المتكلم يتحكم فيها «غرض» يراد تبليغه ؛ على هذا النحو تخضع بنية العبارة لوظيفتها التبليغية ؛ فالمعنى ملتحم بكيفيات التعبير اللغوي أو النظم بحيث إن أي تغيير لبنية النظم ناجم عن تغيير في المعنى المراد توصيله. هذه الفكرة التي ستتبلور عند عبد القاهر في صياغة نظرية واضحة، توجد بذرتها الأولى في نص لابن جني يقول فيه معقبا على قول الشاعر :

وقَدْ عَلِمَ الأقوامُ ما كان داءَها   بِثَهلانَ إلاّ الخِزْيُ مِمَّن يقودها

« وأنه إنما اختير فيه رفع الخزي وإن كان مظهرا ومعرفة كما أن داءها مظهر ومعرفة من حيث أذكره لك، وذلك أن إلاّ إذا باشرت شيئا بعدها فإنما جيء به لتثبيته وتوكيد معناه، وذلك كقولك : ما كان زيد إلا قائما، فزيد غير محتاج إلى تثبيته، وإنما يثبت له القيام دون غيره. فإذا قلت ما كان قائما إلا زيد فهناك قيام لا محالة، فإنما أنت ناف أن يكون صاحبه غير زيد، فعلى هذا جاء قوله : ما كان داءَها بثهلان إلا الخزيُ برفع الخزي، وذلك أنه قد كان شاع وتُعولِمَ أن هناك داء، وإنما أراد أن يثبت أن هذا الداء الذي لا شك في كونه ووقوعه لم يكن جانيَه ومسببَه إلا الخزي ممن يقودها، فهذا أمرٌ الإعراب فيه تابع لمعناه ومَحْذُوٌّ على الغرض المراد فيه»[27].

إن محصل هذا النص هو ما أقام عليه عبد القاهر الجرجاني مفهوم النظم الذي يفيد توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم ؛ «فهو إذا نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض... مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع، علّة تقتضي كونه هناك وحتى لو وُضع في مكان غيره لم يصلح»[28].

لقد قدّم عبد القاهر صياغة مفصّلة ومطوّرة للفكرة التي وضعها ابن جني عندما قرر بأن « الإعراب تابع للمعنى»، وعمل بها في تقصي

المعاني التي توجبها وجوه النحو، مثل الفرق الذي لاحظه بين قولنا : «ما كان زيد إلا قائما» وقولنا : «ما كان قائما إلا زيد» ؛ هذه الملاحظة التي تلقَّفها عبد القاهر ليتوسع في تأويل المعاني الدقيقة التي يوجبها الفرق بين وجوه كل باب من أبواب النحو (وجوه الخبر والشرط والجزاء والحال) وما يوجبه التصرف في التعريف، و التنكير ، والتقديم والتأخير، والحذف، وفي غير ذلِك من صور النظم التي أولاها ابن جني اهتماما واضحا ممهدا بذلك الطريق للاحقين.

على هذا النحو أثبت ابن جني أن التأويل البلاغي أداة الكشف عن جمالية الأساليب وما تحمله من خصائص الإبداع، وقد أوجز مقومات هذا الضرب من التأويل في نص وقف فيه على لفظ « الكَلِم » في عبارة لسيبويه وردت عنوانا لأحد أبواب كتابه :« قال سيبويه : «هذا باب علم ما الكلم من العربية» فاختار الكلم على الكلام، وذلك أن الكلام اسم من كلّم، بمنزلة السلام من سلّم، وهما بمعنى التكليم والتسليم، وهما المصدران الجاريان على كلّم وسلّم.. فلما كان الكلام مصدرا، يصلح لما يصلح له الجنس، ولا يختص بالعدد دون غيره عدل عنه إلى الكلم، الذي هو جمع كلمة.. وذلك أنه أراد تفسير ثلاثة أشياء مخصوصة وهي الاسم والفعل والحرف، فجاء بما يخص الجمع وهو الكلم وترك ما لا يخص الجمع وهو الكلام. فكان ذلك أليق بمعناه وأوفق لمراده» [29].

إن «الاختيار» و «العدول» و«موافقة المراد» ألفاظ ذات مدلول خاص في سياق هذا النص ؛ فهي تؤلف فيما بينها جماع مبادئ التأويل البلاغي للعبارة اللغوية ؛ فالاختيار مبدأ أساس في إنشاء الكلام، إنه الاختيار بين إمكانات متعددة، وهو ما يترتب عليه ترك موضع إلى آخر و العدول عن شكل تعبيري إلى آخر. فالعدول بهذا يمثل مبدأ من مبادئ إنشاء الكلام

مرتبطا بالاختيار، وكلاهما يؤول إلى «غرض» يروم المتكلم تبليغه. هذا الغرض يشكل عنصرا مهما في تكوين مفهوم السياق. ويحسن أن يأتي هذا الاختيار، القائم بداهة على العدول، موافقا للغرض المراد توصيله.

ويمكننا الآن أن نخلص، مما سبق تقديمه، إلى الأفكار الآتية :

- ينبغي ألا ننظر إلى الأساليب البلاغية التي يلجأ إليها الشاعر، نظرة شكلية تفصلها عن وظيفتها التوصيلية.

- تحتمل الأساليب البلاغية معاني ترجع إلى السياق بمدلوله الشامل للعلاقات اللغوية المتمثلة في دلالة الألفاظ والوظائف النحوية، والعلاقات التداولية المتمثلة في ارتباط التعبير اللغوي بالمقام.

- تتمثل القيمة الجمالية للسمة البلاغية في تعبيرها عن غرض أو توصيلها لموقف.

- يشكل السياق بمدلوله الموضوعي والذاتي في تفاعله مع التعبيرات المختارة أو المعدولة ، أساسا منهجيا صدر عنه ابن جني في تأويله للسمات الأسلوبية التي عرفت ب «فنون البلاغة».

1 -2 - السياق وتأويل السمات البلاغية.

في ضوء ملاءمة التعبير للسياق، اضطلع ابن جني بتأويل جملة من الاختيارات اللغوية الأسلوبية ؛ فقد فضل قراءة «أَفَحَسْبُ الذين كفروا» ساكنة السين، على قراءة «أَفَحَسِبَ الذين كفروا» ؛ أي «أَفَحَسْبُ الذين كفروا وحظُّهم ومطلوبهم أن يتخذوا عبادي من دوني أولياءَ؟ بل يجب أن يتعدُّوا أنفسهم مثلهم، فيكون كلهم عبيدا وأولياء لي» وهذا «أذهب في الذم لهم» ؛ وذلك لأنه جعله غاية مرادهم ومجموعَ مطلوبهم ، وليست القراءة الأخرى كذا[30]» .

إن الفرق بين التعبيرين كامن في أن أحدهما أكثر ملاءمة للشعور المتوخى وللنبرة المقصودة وأقوى احتمالا للدلالات المصاحبة أو الزائدة على المعنى الأصلي.

يقتضي معيار التوافق مع الغرض تعرُّف السياق الموضوعي الذي تفاعلت معه الصيغة التعبيرية المختارة، حيث سيشكل أداة من أدوات التأويل البلاغي لمجموعة من الظواهر اللغوية ؛ فالترخيم في قراءة : «ونادوا يا مالِ» يصبح سمة أسلوبية ، لتفاعله مع السياق الموضوعي ؛ فهذا ليس مجرد مذهب مألوف من مذاهب الكلام، بل إنه ينطوي على «سر جديد» أو وظيفة بلاغية : «وذلك أنهم -لعظم ما هم عليه- ضعفت قواهم، وذلت أنفسهم، وصغر كلامهم، فكان هذا من مواضع الاختصار ضرورة عليه، ووقوفا دون تجاوزه إلى ما يستعمله المالك لقوله القادر على التصرف في منطقه» [31].

يتمثل سياق الآية الكريمة موضوع التأويل في مقارنة الله عز وجل بين ملذات الجنة التي ينعم بها المؤمنون المسلمون وبين عاقبة الكافرين الجاحدين الذين يَصْلَون بلهيب النار في جهنم عقابا لهم على ظلمهم ؛ يقول الله تعالى : «وما ظلمناهم ولكن كانوا هُمُ الظالمين ،ونادَوْا يا مالكُ لِيقْضِ علينا ربُّك قال إنكم ماكثون، لقد جئناكم بالحق ولكن أكثركم للحق كارهون» ؛ هذا موضع يسوِّغ هذه القراءة ويجلو وجهها البلاغي.

عندما أقر ابن جني بأن «الإعراب تابع للمعنى» فإنه إنما كان يمنح السياق الدور الفعال في تشكيل العبارة اللغوية، ذلك أن «الغرض» باعتباره معنى يراد توصيله قد يؤثر في البنية النحوية للتعبير فيحدث فيها لونا من التغيير الذي تخرج به عن قياسها الأصلي ؛ فهناك من قرأ قوله تعالى (بسم الله الرحمن الرحيم)[32] برفع الصفتين جميعا ويجوز -فيما يقول ابن جني- نصبهما أو رفع الأول ونصب الثاني أو نصب الأول ورفع

الثاني. وكل ذلك على وجه المدح. وقد استحسن هذا العدول النحوي ووصفه بالقوة لما كان تابعا لعدول دلالي في استعمال الصفة.

إن الترخص في العلامة الإعرابية بتغيير حركتي الصفتين بما يخالف الموصوف، ليس أمرا اعتباطيا اقتضته الرغبة في المخالفة، بل هو ضرب من التفاعل مع المعنى، ذلك أن الصفتين في الآية الكريمة لم تستخدما على عادتهما للتخليص أو التخصيص، فاسم الله لا يحتاج إلى وصف يعرفه لأن هذا الاسم لا يعترض شك فيه، وإنما استخدمتا على جهة المدح والثناء، فكان لهذا العدول الدلالي في استعمال الصفة ما يناظره نحويا، أعني العدول في العلامة الإعرابية ؛ ولعل هذا أن يظهر فاعلية السياق في صوغ التراكيب اللغوية.

وفي مقامات الثناء أو الذم يصبح «الإسهاب» أسلوبا بليغا ؛ فيكون من مظاهره تنويع الجمل والحركات[33]. وقد يكون من مظاهره التكرار كما في قول ذي الرمة :

ولا الخُرْق مِنْه يَرْهَبون وَلاَ الخَنا   عَلَيهم ولكن هَيْبَةٌ هيَّ ماهِيَّا[34]

فإعادة لفظ (هي) في البيت تشبه الإعادة في قوله عز وجل (القارعة ما القارعة) ؛ فلما كان المدح من مواضع التعظيم والتفخيم لاق به أسلوب التكرار على نحو ما كان لائقا بمقام الوعيد، فقد رأى ابن جني أن قراءة يعقوب : «وترى كلّ أمة جاثية كلّ أمة تدعى إلى كتابها» أبلغ من التركيب المفترض : «وترى كل أمة جاثية إلى كتابها» ؛ ذلك أن الإسهاب صار مطلبا جماليا وسمة أسلوبية في سياق القراءة المذكورة ؛ يقول ابن جني مستدلا على هذا الرأي :« الغرض هنا هو الإسهاب : لأنه موضع إغلاظ ووعيد، فإذا أعيد لفظ «كل أمة» كان أفخم من الاقتصار على الذكر الأول[35]».

إن العبرة في السمة الأسلوبية بأن تصور الموقف أو تبلغ الغرض بشكل أقوى تأثيرا، ولأجل ذلك كانت «الإطالة» في المقامات المشار إليها تعبيرا أسلوبيا. وقد صار ذلك معيارا لقياس جمالية الأساليب وسبر بلاغة الصور ؛ فقد فضل ابن جني قول ثَعْلَبة بن صُعَيْر المازني يصف الظليم والنعامة وقد جدّا في طلب بيضهما :

فَتَذَكَّرا ثَقَلاً رَثِيداً بَعْدَما أَلْقَتْ ذُكاءُ يمينَها في كافرِ

على قول لبيد :

حتَّى إذا أَلقَتْ يَداً في كَافِرٍ وأَجَنَّ عَوْراتِ الثُّغُورِ ظَلامُها

وذلك لأن لبيدا اقتصر على ذكر اليد ولم يستعمل اليمين لدلالتها الخاصة على القوة[36].

لقد اعتبر ابن جني الاستعارة تمثيلا حسيا لمعنى مجرد، وهو ما أسبغ عليها دلالة التمكين والمبالغة، وفي ضوء هذا المبدأ تطرق إلى تأويل جملة من الاستعارات مبرزا ما تنطوي عليه من دلالات[37].

وإذا كان ابن جني قد أظهر الطاقة البلاغية لمجموعة من الأساليب أو «الفنون» التي شكلت موضوع علوم البلاغة، وسعى إلى ربط قيمتها الجمالية بما تضطلع به من قدرة على تبليغ المعاني المنوطة بها، مستندا في تأويلاته على السياق بمفهومه القائم على «غرض» المتكلم و«نظم»الكلام و«المقام» الذي يحدث فيه، فإنه قد تجاوز في بعض الأحيان المدلول الضيق لسياق الجملة إلى الاستدلال بالنص ؛ فقد عرض لقراءة حِطَّان بن عبد الله : «وما مُحمَّد إلا رَسول قد خَلت من قبله رُسُل» قائلا : «هذه القراءة حسنة في معناها، وذلك أنه موضوع اقتصاد بالنبي (صلى الله عليه وسلم) وإعلام أنه لا يلزم ذِمتَه ممن يخالفه تبعة، لقوله تعالى : وما على الرّسول إلا البلَاغ المبين» وقوله : «أفأنت تُسمِع الصُّمَّ».. فلمَّا كان موضوع اقتصاد به، وفك ليد الذمّ عن ذمته، وكان من مضى من

الأنبياء (عليهم السلام) في هذا المعنى مثلَه -لاق بالحال تنكير ذكرهم... وذلك أن التنكير ضرب من الكف والتصغير، كما أن التعريف ضرب من الإعلام والتشريف»[38].

إن تأويل ابن جني لأسلوب التنكير وإن قام على استثمار مقومات السياق المشار إليها سالفا، فإنه قد اعتمد في استدلاله على السياق بمدلوله الواسع المتمثل في القرآن باعتباره خطابا يحتوي على مجموعة من الدلالات المؤكدة للمعنى المستفاد من أسلوب التنكير في القراءة المذكورة. وهذا لا يعني أن تأويلات ابن جني كانت تستند إلى السياق بمدلوله النصي، فكل ما نقصد إليه هو أن توسله بهذا المعيار في تأويل أساليب اللغة لم يكن يستبعد النص، الذي يمثل سياقا دلاليا تنتمي إليه العبارة اللغوية موضوع التأويل، وإن ظل على وجه العموم، مقيدا بحدود الجملة، شأنه في ذلك شأن غيره من البلاغيين.

لقد أوضحنا في الفقرات السابقة أن المعنى يحكم اللفظ، ابتداء من الصوت والصيغة اللغويين وصولا إلى التركيب والدلالة ؛ فقد أظهرت تأويلات ابن جني أن السياق يتلعّب بالتركيب اللغوي ويصبح مسؤولا عما ينطوي عليه من معنى. هكذا وقف ابن جني على مجموعة من التراكيب اللغوية المختلفة ساعيا للكشف عن معانيها الخفية، ولم تنحصر التأويلات التي قدمها، في الدلالة النحوية المباشرة، بل مضى بعيدا في اكتناه الأسرار البلاغية لهذه التراكيب. إنه يرى أن التركيب اللغوي يستمد معناه من طبيعة السياق الذي يكوِّنه. ولما كانت السياقات متجددة، فإنه لا يصح تثبيت أي تركيب لغوي في معنى قار يلغي حيويته وتفاعلاته الممكنة، إذ نستطيع القول إن الاستخدام البلاغي والشعري للتراكيب اللغوية يمنحها تنويعات دلالية دقيقة ولطيفة وفقا للسياقات التي تشكلها.

ليس إذن تأويل صور التركيب اللغوي الشائعة في الشعر، سوى تأويل للمعنى الذي يحتل، في تصور ابن جني، موضعا مركزيا. إن الشاعر، كما سبق القول، قد يحمل على المعنى حتى يفسد الإعراب، على هذا النحو تحمل المواقف الشاعر على تطويع البناء اللغوي لتبليغ الأغراض الدقيقة التي لا يفلح في توصيلها في شكل قوي ومؤثر إلا بتراكيب مخصوصة قد لا تجاري قواعد النحو المطردة أو أعراف اللغة المستعملة. من هنا يتجاوز مفهوم المعنى، الذي يطرحه ابن جني في تأويلاته، الحدود الضيقة للمعنى النحوي الشكلي إلى المعنى البلاغي الذي ينشئه السياق.

* * *

ليس المعنى اللغوي النحوي أو المعجمي إلا عنصرا في دائرة العناصر المشاركة في تكوين المعنى الذي نتلقاه في صيغته البلاغية والجمالية. وجُماع هذه العناصر، هو ما يُصطلح عليه بالسياق، وقد أرجع إليه ابن جني كل ما تحوزه التراكيب اللغوية الأسلوبية من تأثير بلاغي وجمالي، ومع ذلك يظل مفهوم السياق ضيقا لم يبرح بعد نطاق التفكير اللغوي المرتبط بمجال الجملة. ولا شك أنه بهذه الحال يظل أقرب إلى البلاغة بمدلولها المطلق منه إلى الشعر بمدلوله الجمالي النوعي. وهذا لا ينبغي أن يفهم منه أن التأويل البلاغي مفارق لجماليات الشعر. فقد حرصنا، طوال صفحات هذا البحث، على اعتبار المبادئ البلاغية جزءا من الصنعة الشعرية، ولكن هذا لا يعني أن السياق بمفهومه البلاغي المشار إليه يملك القدرة على إظهار مختلف الأبعاد الجمالية التي تتشكل بها أساليب الشعر و «فنون» البلاغة. ولأجل هذا كان لابد من توسيع مفهومه ليشمل «الشعر»، الذي يشكل سياقا نوعيا مخصوصا له مكوناته وسماته.

هوامش الفصل الأول

1 - مفتاح العلوم (ص : 80)

2- la théorie de la signification (p : 84 et 90)

3- الخصائص، ج II(ص : 455)

4- الخصائص، ج III (ص : 336-338)

5- نفسه (ص : 245-246)

6- نفسه، جIII (ص : 247)

7- انظر : جI (ص : 8 - 18)

8- الخصائص، جIII (ص : 248) وأيضا (ص : 249-250)

9- انظر : أسرار البلاغة (ص : 173-174) و«الصورة الأدبية» لستيفن أولمان. دراسات (سال). عدد4 . 1990/ و«نظرية اللغة في النقد العربي» لعبد الحكيم راضي (ص : 122).

10- الفسر، ج I (ص : 86-87)

11- نفسه، ج I (ص : 95-96 و356)

12- الخصائص، ج II (ص : 360) وسر صناعة الإعراب، ج II (ص : 649)

13-معاني القرآن، جIII (ص : 250)

14- تمام حسان، الأصول (ص : 149 و 152 و 145 و 155 و 156 إلى 160)

15- نصر أبو زيد، مفهوم النص (ص : 229)

16- ابن الأثير، المثل السائر، ج I (ص : 63)

17-نفسه (ص : 62-63)

18- الزركشي، البرهان في علو م القرآن، جII (ص : 166)

19- نفسه (ص : 148 و 150 و 166 و 172)

20- نصر أبو زيد، مفهوم النص (ص : 192)

21- المحتسب، جII (ص : 274)

22- دلائل الإعجاز (ص : 176)

23- نفسه (ص : 87)

24- نفسه .

25- نفسه (ص : 109)

26- انظر تفصيل هذا التصور في كتابات محمد العمري : «البنية الصوتية في الشعر» و «اتجاهات البنية الصوتية في الشعر» و «الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية».

27- المحتسب، ج II (ص : 116)

28- دلائل الإعجاز (ص : 49)

29- الخصائص، ج I (ص : 26)

30- المحتسب، ج I (ص : 34)

31- نفسه (ص : 257) وانظر الآية الكريمة في سورة الزخرف.

32- الخصائص، ج I (ص : 399-400)

33- المحتسب، ج II(ص : 198)

34- الخصائص، ج III(ص : 54)

35- المحتسب، ج II (ص : 262-263)

36- نفسه (ص : 233-234). الثقل : متاع المسافر. رثد المتاع : نضده. كافر : الليل. أجن : ستر. عورات الثغور : مواضع المخافة منها. وضمير ألقت للشمس.

37- أنظر : الفسر، ج I (ص : 57). والمحتسب، جII (ص : 31 و208). والخصائص، ج II (ص : 442-447)

38- المحتسب، ج I(ص : 168)

الفصل الثاني

السياق الشعري

1- التأويل وصناعة الشعر.

شكل الشعر، باعتباره صناعة ومذهبا في القول وأنواعا وأغراضا، معيارا جماليا لجأ إليه ابن جني في تأويله للصور البلاغية. فإذا كان الشعر يمثل ضربا من «الكفاية»[1] الأدبية النوعية التي يمتلكها «القارئ» أو المؤول، فإن ابن جني أثبت في أكثر من مناسبة أنه يصدر عن هذه الكفاية في تأويلاته، غير أنه ينبغي أن نبقى على ذُكر من أن المقصود بصناعة الشعر هنا، تلك الخبرة الجمالية التي قام عليها مفهومها في موروثنا وليس لنا أن نتعدّاها إلى خبراتنا المعاصرة التي تراكمت بتجارب شعرية مختلفة. ونحن لا ندفع بهذا أن يحصل قدر من التلاقي والتواصل بين جماليات الشعر العربي القديم وجماليات التجارب الشعرية الحديثة، ولكننا نروم بهذا التحذير التنبيه على خصوصية السياق الشعري الذي كان ابن جني يصدر عنه، تلك الخصوصية التي تكشف عن تصور متميز للشعر وسماته الجمالية.

ومما يُظهر استناد ابن جني إلى «صناعة الشعر» في تأويله لوجوه الاستخدام الأسلوبي للغة، اختلافه مع القراء حول بيت ذي الرمة :

بَدَتْ مِثْلَ قَرْنِ الشَّمسِ في رَوْنَقِ الضُّحى   وصُورتُها أَوْ أنتِ في العينِ أَمْلَحُ

حيث ذهب الفراء إلى أن «أو» هنا خرجت عن أصل بابها إلى معنى «بل» في حين يرى ابن جني أنها «في موضعها وعلى بابها» أي المقصود هنا إيقاع الشك وتحامي اليقين لما يترتب عليه من سرف وإفراط ، وهو يستحسن هذا المعنى ويراه أسلوبا أليق بصناعة الشعر : «وبعد فهذا مذهب الشعراء : أن يظهروا في هذا ونحوه شكا وتخالجا ليُروا قوة الشبه واستحكام الشبهة ، ولا يقطعوا قطع اليقين البتة فينسبوا بذلك إلى الإفراط ، وغلو الاشتطاط وإن كانوا هم ومن بحضرتهم ومن يقرأ من بعدُ أشعارهم يعلمون أن لا حيرة هناك ولا شبهة ، ولكن (كذا خرج) الكلام على الإحاطة بمحصول الحال»[2] .

لقد شكل «مذهب الشعراء» إذن معيارا اهتدى به ابن جني في تأويله وتذوقه لأسلوب الشعر ، ذلك أن التوسل بالشك في التصوير «أحسن ما يحتال به العرب لدخول كلامها القلوب»[3] .

إن صناعة الشعر تؤثر لجوء الشاعر في صياغة تشبيهاته إلى حيلة الشك حتى يكون لمعناه تأثير في الملتقى ؛ فالشاعر الذي يشبه المحبوبة بالظبية قاطعا باليقين في تشبيهه ، يعرض تصويره للإنكار ولأجل ذلك كان التوسل بالشك حيلة أسلوبية تستدعيها صناعة الشعر باعتبارها قولا مخيلا ؛ يقول الشاعر في ذلك :

أَيَا ظَبْيَةَ الوَعْساءِ بيْن جُلاجِل وبين النَّقا آأَنْتِ أمْ أمُّ سالمِ ؟[4]

فالشاعر هنا لم يقطع في تشبيهه بيقين احتيالا منه في إحداث التأثير بتصويره .وإذا كان إيقاع الشك حيلة شعرية يتوسل بها الشعراء في صنعتهم الأسلوبية ، فلا ريب أن هذه الصنعة امتازت بأساليب وحيل فنية متنوعة ، كان لابن جني وعي بها ؛ ومما يظهر أيضا احتكامه إلى صناعة الشعر في تأويلاته ، مفاضلته بين روايات البيت الواحد ؛ يقول عن بيت المثقّب العبديّ :

«أفاطمَ قَبلَ بَيْنِك نوِّليني   ومَنْعُكِ ما سَالتُ كأن تَبيني

فهذه رواية الأصمعي : أي منعك كبينك، وإن كنت مقيمة.. ورواه ابن الأعرابي :

ومَنْعُكِ ما سألتكِ أن تَبِينِي

أي منعك إياي ما سألتك هو بينك. ورواية الأصمعي أعلى وأذهب في معاني الشعر»[5].

والحق أن «معاني الشعر» أو «مذهب الشعراء» أو « صناعة الشعر»، ألفاظ تعبر عما نصطلح عليه هنا بالسياق الشعري. ولعل هذا السياق أشبه بأن يتمثل في «الغرض الشعري» الذي أبدع في إطاره الشعراء القدامى، فكان بالنسبة إليهم معيارا جماليا تداوله النقاد في أحكامهم وتأويلاتهم. وسيتضح التداخل بين لفظ «صناعة الشعر» ومفهوم « الغرض الشعري» في تعقيب ابن جني على قولِ العباس بن الأحنف :

يا فَوْزُ يا مَنيةَ عَبَّاسِ   قَلْبي يُفدِّي قلبَكِ القَاسِي

أي : قلبي الرقيق يفدِّي قلبك القاسي، هكذا توجب صناعة الشعر أن يكون لما وصف أحدهما.. ولا تحسن هنا إلا مخالفة أحد القلبين صاحبه، وهو أنعتُ في مذهب الغزل أن يكون الإنسان هائما بمن لا يحفل به»[6].

تتخذ «صناعة الشعر» في وعي ابن جني مفهوم «الغرض الشعري» الذي يعد إطارا فنيا يمتلك مقوماته الذاتية الموجهة لإبداع الشاعر. وإذا كان «الغرض الشعري» شكل سياقا وجه تأويلاته، فإن ذلك يعد امتدادا لوعيه بالعلاقة بين «النوع الشعري» والأسلوب، يقول :«وقد كان قدماء أصحابنا يتعقبون رؤبة وأباه ،ويقولون : تهَضَّما اللغة وولّداها، وتصرّفا فيها،غير تصرف الأقحاح فيها. وذلك لإيغالهما في الرجز، وهو مما يضطر إلى كثير من التفريع والتوليد لقصره ومسابقة قوافيه»[7].

إن الوعي بأن الرجز نوع شعري يملي على الشاعر جملة من المسالك لا يعني أن ابن جني كان يصدر عن مقولة الأجناس الأدبية، بل ما نعنيه في هذا المقام هو حرصه على ربط نظره إلى اللغة بالسياق الفني الذي يحتويها.

يتبين مما سبق أن ابن جني اعتمد في تأويله للاستعمالات اللغوية في الشعر، مدلولا واسعا للسياق تمثل في «الجنس الأدبي» الذي ينتمي إليه الاستعمال اللغوي موضوع التأويل. وإذا كان ابن جني لا يستخدم هذا المصطلح بلفظه فإن ما استخدمه من عبارات : «صناعة الشعر» و«معاني الشعر» لا يبعد في مرماه عما نقصده اليوم ب«جنس الشعر» عندما يصبح نوعا من الكفاية الأدبية التي يتقاسمها الشاعر والمتلقي، باعتبارها لونا من المعرفة المضمرة بخصائص الشعر وأساليبه، إذ تغدو وعيا يمارسه كل منهما في صناعته. ولعل ما يكشف عن وجود هذا الوعي في تأويلات ابن جني تشغيله لمعيار «الغرض الشعري».

1-1- الغرض الشعري.

كان الشاعر العربي القديم يبدع في إطار الأغراض الشعرية الذي يتحدد بمجموعة من المكونات والسمات. يضع «الغرض الشعري» النص في سياق تقاليد معينة، وهو بذلك يوجّه «القراءة» ويحدد إلى درجة ما مجراها دون أن يفيد هذا أن النص يخضع لمعايير «الغرض الشعري» خضوعا كليا.

إن اعتماد «الغرض الشعري» معيارا ل« قراءة» النص ينبغي ألا يكتفي بتحديد ارتباط النص بالمكونات المعيارية للغرض الذي صدر عنه، بل تتمثل مهمته أيضا في تفسير السمات الجمالية الجديدة التي يتطور بها «الغرض الشعري» نفسه.

إن «الغرض الشعري» ليس مقولة وصفية فحسب، ولكنه مقياس لتحديد ما يلزم أو يستحب في القصيدة أيضا. وقد شاع هذا المعيار لدى نقادنا القدامى حيث أصبح عاملا في التصنيف والتنميط ؛ ولعل مؤلفات النقد العربي القديم أن تكون أفضل بيان لهذه الوظيفة التي اضطلع بها «الغرض الشعري» في تصور نقادنا[8]. وقد استند ابن جني في تأويلاته إلى «الغرض الشعري» ، الذي يشكل أحد مكونات بلاغة النص الشعري القديم وسياقا يملي على الشاعر اختياراته الأسلوبية.

1-1-1 الغرض الشعري والاختيار الأسلوبي.

إن نوع «الغرض الشعري» وبناءه يحددان السمات الأسلوبية التي يختارها الشاعر، ذلك أن الغرض يصبح بالنسبة إليه طاقة من الإمكانات الأسلوبية التي يضطلع باستثمارها ؛ ف «الغرض المركب» يحتمل تطويل الفصول الذي يلائم فخامته ؛ أما «الغرض البسيط» فيسوغ فيه التقصير. ويستتبع هذا أن تتوفر في القصيدة المركبة سمات أسلوبية لا تمليها القصيدة البسيطة ؛ ففي الغرض المركب تتحقق المراوحة بين المعاني الشجية والمعاني السارة،ويتم الانتقال من وصف أحوال المحبين إلى وصف الممدوح، وغير ذلك مما لا يسمح به«الغرض البسيط» [9]. كما لكل غرض شعري مقومات تعبيرية و أسلوبية خاصة به ؛ فالنسيب الذي يتقوَّم بمجموعة من «الرموز» ينبغي أن تتوفر له العذوبة ويمزج بين المعاني الشجية والسارة، وينبغي في «الرثاء» أن يكون المعنى مثيرا للتباريح واللفظ سهلا والمطلع دالا على الغرض الأساس. وينبغي أن تحصل في «المديح» الجزالة والتفخيم والمبالغة والإحالة على التواريخ.

وإذ يعمد ابن جني إلى تشغيل معيار «الغرض الشعري» في تأويلاته، فإنه إنما يستأنف سمتا انتهجه الأسلاف ؛ في «باب أغلاط العرب» يورد

كثيرا من الأحكام النقدية تستند إلى معرفة ضمنية بأسلوب غرض الغزل؛ وهذا يشكل في حد ذاته نوعا من الوعي النوعي الذي يراعي تفاوت أساليب أنواع الأغراض الشعرية. وقد وقف ابن جني على سمة نوعية مكونة لسياق هذا الغرض تتمثل في البوح بالحب بدل كتمانه وستره : «إن إظهاره (أي الحب) أنسب عندهم، وأعذب على مستمعهم، ألا ترى أن فيه إيذانا من صاحبه بعجزه عنه وعن ستر مثله، ولو أمكنه إخفاؤه والتحامل به لكان مطيقا له، مقتدرا عليه وليس في هذا من التغزل ما في الاعتراف بالبَعَل به وخَوَر الطبيعة عن الاستقلال بمثله»[10] .

إن الإفصاح عن الحب والاعتراف بالضجر به، شكلٌ من أشكال الخضوع لسلطان المحبوبة التي تملك على العاشق مشاعره فلا يطيق صبرا ؛ هذه صورة المحب كما تقدمها قصائد النسيب، وهو الأسلوب اللائق الذي يلوذ به الشعراء إن أرادوا إلحاق فضيلة الشعر بقولهم، وهم غير مطالبين في ذلك بصدق الاعتقاد -كما نبه على ذلك قدامة[11] - فحسبهم التجويد في القول. إن البوح بالصبابة سمة مكونة لغرض النسيب ؛ وهذا ما عبر عنه قدامة قائلا :»فيجب أن يكون النسيب الذي يتم به الغرض هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصبابة، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة..» [12]

ولقد كان ابن جني يعي أن غرض «النسيب» يتميز بمجموعة من السمات ؛ فهو يرى أن الشعراء يلحون على وصف المرأة «بتغزلها ودماثة حديثها»[13] ،وقد ساق في ذلك شواهد شعرية كثيرة نذكر منها قول الشاعر :

وحديثُها كالغيثِ يسمعه   راعي سنين تتابعت جدبا
فأصاخ يرجو أن يكون حَيّا   ويقولُ منْ فرحٍ : هَيَا ربَّا

كما يلحون على الوصف بالسباطة والرشاقة[14] ، وعلى التعبير عن الرضى من المحبوب باليسير، مثل قول أحدهم :

وإنِّي لأرضى منكِ يا ليلُ بالذي لو أَبْصَرَه الواشي لقرَّت بلابلُه
بِلا، وبأَنْ لا أستطيع وبالمُنى وبالوَعْد حتَّى يَسْأم الوعدَ آمِلُه
وبالنَّظرة العَجْلى وبالحَوْل تَنقضي أواخِرُه لا نَلتقي و أوائله [15]

وهناك غير هذا من سمات غرض النسيب، مما لم نذكره أو لم يشر إليه ابن جني نفسه. وقد يقال إن هذه التقاليد ارتبطت بنوع من النسيب هو النوع العذري العفيف الذي كانت توصف فيه المرأة بالحياء والخفر. كيفما كانت الإجابة، فإن ما قدمناه يثبت أن «الغرض الشعري» أداة استخدمها ابن جني في تقرِّيه للسمات المكونة للشعر. من ذلك أيضا التفاته إلى سمة أسلوبية ارتبطت بغرض «الفخر» ؛ فاستعارة لفظ «البناء» في سياق التعبير عن الشرف والمجد أصبحت سمة تصويرية في لغة قصيدة الفخر، وقد جاء ذلك واسعا في الشعر العربي ؛ قال لبيد :

فبنى لنا بيتا رفيعا سَمْكُه فسَما إليهِ كَهْلُها وغُلامها

وقال آخر :

بنى البُناةُ لنا مجدا ومأثُرة لا كالبِناء من الآجُرّ والطِّين[16]

ويذكر ابن جني سمة تصويرية ارتبطت بالشعر القائم على وصف مواقف الحرب والشدة، وهي ما يمكن نعتها ب«الإغارة على حياء المرأة» وهي «باب»[17] كما أقرّ ابن جني في تعقيبه على مجموعة من الأبيات :»وأما قول ابن قيس في صفة الحرب والشدة فيها :

تُذهِلُ الشيخَ عَن بَنيه وتُبْدي عنْ خِدامِ العَقيلةُ العَذْراءُ

.. إنما الغرض فيه أن الروع قد برّ العقيلة –وهي المرأة الكريمة– حياءها، حتى أبدت عن ساقها ؛ للحيرة والهرب.

1- 1 - 2 - الغرض الشعري سمة تصويرية.

أظهرت النصوص السابقة أن نظر ابن جني في السمات التصويرية الشعرية، كان يخضع «للغرض الشعري» باعتباره سياقا يملي سماته النوعية ومعيارا تقويميا يسعف في الكشف عن بلاغة الشعر.

في تأويله لهذين البيتين :

ولما قَضْينا من منًى كلَّ حاجةٍ ومسَّحَ بالأَرْكان مَن هُو ماسحُ
أَخَذْنا بأطْراف الأحاديث بيْننا وسالت بأعْناقِ المطِي الأباطِحُ

نبّه على أن إغفال الربط بين خصوصية التصوير فيهما وبين سياق الغزل الذي يمتحان منه قد يفضي إلى تأويل غير سليم لبلاغتهما الشعرية و تقدير غير صائب لقيمتهما الفنية : « وذلك أن في قوله «كل حاجة» ما يفيد منه أهل النسيب والرقة.. ما لا يفيده غيرهم.. ألا ترى أن من حوائج (منى) أشياء كثيرة غير ما الظاهر عليه والمعتاد فيه سواها ؛ لأن منها التلاقي،ومنها التشاكي.. إلى غير ذلك..

وأما البيت الثاني فإن فيه : أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

وفي هذا ما أذكره ؛ لتراه فتعجب ممن عجب منه ووضع من معناه. وذلك أنه لو قال : أخذنا في أحاديثنا، ونحو ذلك لكان فيه معنى يُكبره أهل النسيب.. وذلك أنهم قد شاع عنهم واتسع في محاوراتهم علوّ قدر الحديث بين الأليفين، والفكاهة بجمع شمل المتواصلين.. فإذا كان قدر الحديث –مرسلا– عندهم هذا، على ما ترى فكيف به إذا قيّده بقوله (بأطراف الأحاديث). وذلك أن في قوله (أطراف الأحاديث) وحيا خفيا، ورمزا حلوا ؛ ألا ترى أنه يريد بأطرافها ما يتعاطاه المحبون.. من التعريض، والتلويح، والإيماء دون التصريح وذلك أحلى وأدمث وأغزل وأنسب..»[18] .

أدرك ابن جني أن التعبير اللغوي يستمد بلاغته من أن البيتين يستلهمان غرض الغزل الذي أصبح هنا سمة تصويرية ؛ فهناك فرق بين انتساب التصوير الشعري إلى «غرض شعري» معين يُؤَوَّل في ضوء أساليبه، وبين أن يتحول «الغرض الشعري» نفسه إلى سمة تصويرية في سياقات فنية ليست بالضرورة ذات عُلقة بالنسيب من حيث هو إطار فني، على هذا النحو فإن كثيرا من السمات التصويرية في الشعر تعد سمات ذات أصول في أغراض شعرية معينة.

إذا كان «الغرض الشعري» بناء فنيا له مكوناته وسماته، مثل المدح والغزل والرثاء والخمرية والزهد، وغيرها من الأغراض المعهودة في موروثنا الأدبي، فقد يتحول «الغرض الشعري» إلى وسيلة تصويرية يلوذ بها الشعراء في تكوين دلالاتهم وصياغة صورهم ؛ فقد لاحظنا من قبل تحول غرض الغزل إلى سمة تصويرية تجلت في تعبيرات استمدها الشاعر أو استوحاها من الإطار الأسلوبي لهذا الغرض الشعري، وهذا من شأنه أن يعمق التصوير الشعري في البيتين ويكثف دلالاتهما. وقد لاحظ ابن جني أن المتنبي كان يلجأ، في تكوين مدحياته، إلى «التصوير النسيبي» أو بلاغة النسيب ؛ فقد عقب على قول الشاعر :

وبِمُهْجَتي يا عاذِلي المَلِكُ الذي أَسْخطتُ أعذلَ منكَ في إرْضائِه

وكنى بالحبيبة عن «سيف الدولة»، ومعناه : « أنا أفدي بنفسي من لم أستمع فيه عذل من هو أعذل منك، فكيف أصغي إلى قولك، أي لم أدَعْ «سيف الدولة» وأجب من يستدعيني ويجتذبني إليه سائر الملوك، وما أحسن ما نسج النسيب بالمديح»[19].

وقد ذكر له أيضا أبياتا أخرى[20] تكشف عن تحول النسيب إلى سمة تصويرية في بناء صورة الممدوح، وهو ما كانت له آثار في قصائده المدحية التي تلاحمت مقدماتها الغزلية بالغرض الأساس في نسيج موحد[21].

إن تحول «الغرض الشعري» إلى سمة تصويرية يستعيرها الشعراء في نسيجهم الشعري، على نحو ما تنبه إلى ذلك ابن جني يكشف عن إحدى السمات الأسلوبية المرتبطة بجنس الشعر، التي لم يكن للبحث البلاغي بمدلوله الصرف أن يميط عنها اللثام ، لانشغاله بالسمة البلاغية بمفهومها المطلق، بعيدا عن أي تحقق نصي. وبناء على هذا فإن التفكير البلاغي الذي نسعى إلى صياغته عند ابن جني، يتجاوز أصول البلاغة المطلقة، التي تبلورت في نطاق العناية بخصائص التعبير المؤثر، إلى استخلاص أصوله باستحضار نمط تعبيري محدد تمثل في الشعر.

إن اعتبار «الغرض الشعري» سمة أسلوبية في الشعر العربي يذكرنا بتحول «الملحمة» و «الدراما» إلى سمات أسلوبية في أجناس أدبية حديثة ؛ فهناك الملحمة والدراما باعتبارهما جنسين أدبيين، وهناك الأسلوب الملحمي والأسلوب الدرامي بوصفهما سمتين بلاغيتين.

نستنتج مما سبق قوله، أن السياق الشعري، سواء باعتباره مذهبا في القول أو غرضا شعريا، كان يوجه ابن جني في تأويلاته أو في تقييمه النقدي كما أنه شكل معيارا تقرَّى به بلاغة الشعر. وهكذا قُيِّض لتفكيره البلاغي أن يعانق آفاق الشعر الرحبة، ليصبح الوعي البلاغي ممارسة أدبية نوعية تستمد مقومات جماليتها من جنس أدبي متعين هو الشعر.

1-2- النظير الشعري.

يشكل البحث عن «النظير» أداة من أدوات شرح ابن جني للشعر وتفسيره له. يقول في مستهل كتابه «تفسير أرجوزة أبي نواس» :«سألت أعزك الله- أن أعرب لك أرجوزة (أبي نواس) التي أولها :«وبلدةٍ فيها زور»، وأن أشبع الكلام، وأن أفسِّر ما فيها من معنى ولغة وإعراب، وأورد في ذلك **النظائر**..»[22] . والنظير الذي يعنينا هنا له عُلقة بتشكيل

المعنى أسلوبيا، ذلك أن ابن جني يعي أن الشاعر يبدع في سياق من التشكيلات الأسلوبية المتراكمة في ذاكرة الشعر ؛ إن القصيدة، كما يقول أحد الباحثين المعاصرين «تستمد وجودها من الشعر، والشاعر وهو يكتب قصيدته، يضع نفسه في مواجهة مع كل سالفيه من الشعراء ومع الشعر المخزون في ثقافته»[23].

وإذا كان يتعذر الحديث، في تراثنا النقدي، عن النظير على مستوى السياق النصي للقصيدة ، فهذا لا يحول دون إحساس ابن جني –وغيره من نقادنا القدامى– بأن الشاعر، في تشكيله لمعانيه، لم يكن يقتصر على الاختراع والابتداع بل كان ينظر في شعر الأسلاف مستوحيا منه صوره أيضا. وقد يكون في ذلك مناسبة للتفوق والسمو على الصورة الأصلية، وإن كان هذا لا يحصل دائما، كما نستخلص ذلك من تفسير ابن جني لصورة استوحاها المتنبي من شعر أبي تمام ؛ حيث يعقب على قول المتنبي :

فَتَبيتُ تُسئدُ مُسْئدا في نَيِّها إسادَها في المَهْمَهِ الإنْضاءُ

بأن هذا معنى قول أبي تمام :

رَعَتْه الفيافي بعدما كان حقبةً رَعاها وماءُ الرَّوضِ ينهلُّ ساكبُه

«حازه حبيب (أي أبا تمام) في مصراع واحد»[24].

وقد تسمو الصورة المستوحاة على الصورة الأصلية في جانب، وتنزل عنها في جانب آخر، على نحو ما تبين ذلك في مقارنته تصوير عطاء الممدوح بين المتنبي وأبي نواس، حيث يرى أن بيت المتنبي :

لمْ تحكِ نائِلَك السَّحابُ وإنَّما حُمَّت به فَصَبيبُها الرُّحضَاءُ

أبلغ من بيت أبي نواس :

إن السَّحابَ لَتَستَحي إذا نظرتْ إلى نَداك فقاسَتْهُ بمَا فيها

«لأن الحمَّى أبلغ من الحياء، إلا أن بيت أبي نواس أعذب لفظا»[25] .

وعلى الجملة ليس موضوع المفاضلة بين الصور المتناظرة عند ابن جني بالأهمية ذاتها التي يوليها لالتماس أوجه التماثل بين الصور الشعرية، باعتبار أن هذا التماثل أداة من أدوات التفسير.

إن الشعر يفسره الشعر ؛ ذلك أن الشاعر يبدع في سياق من الصور المتراكمة في ذاكرته، وعلى القارئ أن يُحضر هذه الذاكرة في تأويلاته. ولعل هذا المبدأ أن ينطوي على أن للشعر أساليب خاصة ينبغي الوعي بها حتى يكون التفسير المقترح مقبولا. وغير خاف ما يترتب على الجهل بأسلوب الشعر وبخصائصه في التعبير، من جفاء طبع الناظر وقصور الفهم وخطل التقدير أو فساده. من هنا اقتضت الضرورة تعرف السياق الشعري الذي يشكل خلفية الصورة لأجل تذوقها وتفسيرها على نحو سليم.

إن سياق الجنس مبدأ ضروري للقراءة الصحيحة [26]، وقد تولى ابن جني تأويل الاستعمالات اللغوية وأساليب التصوير في الشعر، استنادا إلى وعيه بالطبيعة الخاصة لهذا الجنس الأدبي ووعيه بأن التصوير الشعري يمتلك أصولا في الشعر نفسه ؛ وهذا بلا ريب يفسح المجال لإدراك ما ينطوي عليه إيراد التماثل والتناظر بين الصور من أبعاد تتصل بتعرف صيغ التصوير الشعري أو أنماطه في موروثنا.

إن النظير الشعري الذي التمسه ابن جني في تفسيره لشعر المتنبي، لا تنحصر أهميته في تذوق الصور وفهمها بتمثل معانيها، بل إنه يسمح لنا بتعرف أصول جمالية التصوير الشعري، كما يمكن أن يظهر ذلك من مجموع التماثلات التي عقدها في كتابه «الفسر»[27].

ولعل طرق استيحاء الشعراء للموروث الشعري تتسع لوجوه من التنوع والاختلاف، وقد خصصت مؤلفات النقد الأدبي القديم أبوابا

تناولت طرائق تعامل الشاعر مع معاني غيره من الشعراء، على نحو ما نجد ذلك عند ابن الأثير في «أقسام السرقات الشعرية»[28]. وقد تنبه ابن جني إلى أن الشاعر قد يستوحي المعنى عن طريق «عكسه» ؛ وهو ضرب من الحوار بين الصورة الجديدة والصورة الموروثة، يجسد الطابع المعقد الذي يتسم به المعنى الشعري ؛ يعقب على قول المتنبي :

قد كان قاسَمَكَ الشَّخصين دَهْرُهُما وعاش دُرُّهما المَفْدِيُّ بالذَّهَب

بأن معناه «قد كانت ماتت أختك الصغرى قبل هذه، فكانت كذهب فدي به دُرٌّ. شبه الصغيرة بالذهب والكبيرة بالدر في النفاسة، وهذا كأنه عكس به قول الشيبانية (امرأة من بني شيبان) :

ويَوْمَ أُبَاغ قاسَمْنا المنايا فكان قسِيمُها خَيْرَ القَسيم»[29]

و «العكس» من الطرق المحمودة في اجتلاب المعنى وأخذه، حيث يلجأ الشاعر إلى معنى مسبوق فيقلبه أو يناقضه، والمثال الواضح على ذلك «قول ابن أبي طاهر :

يَشتركُ العالَم في ذمِّه لكنني أَمْدَحُه وحدي

إنما هو عكس قول أبي تمام :

كريمٌ متى أمدَحْه والوَرَى معي وإذا ما لُمتُه وَحْدي»[30].

ولقد أثبتت الدراسات النقدية المعاصرة أن التماس العلاقة بين الصور الشعرية المتراسلة فيما سمي ب «السرقات» قد يفضي إلى نتائج مثمرة تكشف عن أسرار الإبداع الشعري، لم يكن في وُسع ابن جني التوصل إليها لأسباب ترجع إلى الطابع المحدود لإشكالات النقد العربي القديم. ومع ذلك فإن بحثه عن النظير الشعري ،الذي استخدمه أداة تأويلية ونقدية، يعد خطوة هامة على طريق بناء أسس بلاغة الشعر.

ولعل التماس التماثل بين المعنى الحاضر والمعنى الغائب الماثل في الذاكرة الشعرية، أن يكون جزءا من التماس التماثل بين المعنى موضوع التأويل ونظائره في السياق الأدبي على جهة العموم، كالقرآن الكريم والأقوال المأثورة التي لا شك أن الشعراء يستلهمونها في تشكيل صورهم ودلالاتهم[31].

لقد شكلت صناعة الشعر بمكوناتها أو مقوماتها الأصلية معيارا موجها لتأويلات ابن جني، وعلى هذا النحو كان للشعر تأثير في بلورة جملة من السمات الأسلوبية المرتبطة في تكوينها ووظيفتها بهذا الجنس الأدبي في مفهومه العربي القديم. إن السمة الأسلوبية لا تستمد وجودها من طاقتها البلاغية المطلقة فقط، ولكن من انتمائها إلى سياق أدبي نوعي أيضا ؛ فالشعر يزخر بعدد وافر من السمات الأسلوبية التي ظلت على هامش البحث البلاغي الذي اقتصر على الأسلوب بمفهومه اللغوي الضيق ولم يتجاوزه إلى جماليات الجنس الأدبي في ذاته. حقا إننا نرى الأسلوب اللغوي، كما صاغت مباحثه البلاغة العربية، ذا أصل شعري بالنظر إلى مكونات جنس الشعر التي ترشحه لكي يكو ن المقام الأنسب لاختبار أدوات البحث البلاغي. غير أننا نربأ بالشعر أن يظل سجين مقولات البلاغة ومفهوماتها الضيقة التي لا تقوى على فهم الأسلوب الشعري في ارتباطه بسياق الجنس-ولعل هذا المأخذ أن يشبه ما أخذه «رينيه وليك» على الأسلوبية الحديثة عندما نعى عليها أفقها المحدود. وما نقصده هنا بسياق الجنس، ما يفرضه الشعر من أساليب تخص تشكيله اللغوي والدلالي.

لقد كان السياق الشعري مناسبة وقف فيها ابن جني على الأسلوب بمفهومه الذي يتجاوز الأبعاد اللغوية والبلاغية المطلقة إلى أفق جماليات الجنس بأصوله المتعارف عليها. وبذلك أمكن هذا النمط من السياق أن يسهم في بلورة سمات بلاغة الشعر.

1-3 الشعر وقياس مبادئ اللغة.

لقد رأينا كيف أصبح الشعر سياقا يترافع إليه المحلل في تأويله وتذوقه لصور الاستخدام اللغوي البلاغي والأسلوبي. والحق أن أهمية حضور هذا النمط من السياق في تأويلات ابن جني، إنما تفهم في إطار ما لهذا الجنس الأدبي من فاعلية في بناء النظر وصياغة المبدأ؛ فقد وجد ابن جني في معاني الشعر وأساليبه وسيلة للاحتجاج وقياس مبادئ اللغة، وأصلا يقاس عليه في التأويل. وهذا ليس غريبا على التفكير النحوي الذي أصل مبدأ تمكن الفروع وحمل الأصول عليها.

والمقصود بالشعر هنا ما ينطوي عليه من معان وأساليب تمكنت من الأذهان حتى صارت قواعد يقيس عليها النحاة مبادئهم اللغوية وأصولا يرجعون إليها في الاستدلال على تأويلاتهم.

إن الشعر بهذا المعنى فرع من الكلام تحول إلى أصل يمد النظر اللغوي بمبادئ القياس، ولعل هذا السلوك أن يختلف عما جرت عليه العادة عندهم من اتخاذ الشعر شاهدا على الظواهر النحوية؛ فبينما يكون الشاهد الشعري في هذه الحال موضوعا يستخلص منه النحوي القاعدة، باعتباره نموذجا لغويا أي مثالا للاستعمال الموافق للقاعدة، فإن الشعر في الحال الأولى ليس شاهدا أو مثالا بل هو نظير دلالي وأسلوبي للمبدأ اللغوي في النظر النحوي. هنا يصير الشعر عالما من المعاني والصيغ الأسلوبية التي يلوذ بها النحوي في بناء عالمه. هكذا نجد في مواضع كثيرة من كتابات ابن جني إشارات واضحة إلى سبل إسهام الشعر في صياغة مبادئ اللغة والنحو؛ أعني الشعر بما يمتلكه من معان وأساليب.

يقول في باب «مشابهة معاني الإعراب معاني الشعر» : «من ذلك قولهم في (لا) النافية للنكرة : إنها تبنى معها، فتصير كجزء من الاسم،

نحو» لا رجل في الدار، ولا بأس عليك ، هذا المبدأ النحوي له نظير في معاني الشعر مثل قوله :

خيطَ على زَفْرَةٍ فتمَّ ولم يَرجع إلى دِقَّةٍ ولا هَضَم

«وتأويل ذلك أن هذا الفرس لسعة جوفه وإجفار محزمه كأنه زفر فلمَّا اغترق نفَسه بني على ذلك، فلزمته تلك الزفرة فصيغ عليها لا يفارقها [كما أن الاسم بني مع لا حتى خلط بها لا تفارقه ولا يفارقها] وهذا موضع متناه في حسنه، آخذ بغاية الصنعة من مستخرجه»[32].

لاشك إذن أن المعاني التخييلية التي يبدعها الشعراء قد شكلت للنحاة مصدرا أو معيارا لصياغة مبادئهم في حقل النحو ؛ فاختيار إعمال الفعل الثاني لأنه العامل الأقرب في نحو قولهم : ضربت وضربني زيد، له نظير في معاني الشعر ؛ يقول الهذلي :

بلى إنَّها تعفو الكلومُ وإنَّما نُوَكَّل بالأدنى وإنْ جلَّ ما يَمْضِي

ويقول المتنبي :

خُذْ ما تراه ودَعْ شيئا سَمِعْتَ به في طَلعةِ الشَّمس ما يُغنيكَ عن زُحَل[33]

وقد يلجأ النحوي إلى الشعر للاستدلال بأساليبه، يقول ابن جني : «لما كانت الأسماء من القوة و الأولوية في النفس والرتبة، على مالا خفاء به، جاز أن يكتفى بها مما هو تال لها، ومحمول في الحاجة إليه عليها» ونظير ذلك قائم في الشعر بواسطة تعبير أسلوبي متمثل في قولهم : «الله يعلم» كقول المخزومي :

الله يَعلَمُ ما تَرَكْتُ قِتالَهُم حتّى عَلَوا فَرَسي بأَشْقَر مُزْبَد

«أي فإذا كان الله يعلمه فلا أبالي بغيره سبحانه، أذكرته واستشهدته أم لم أذكره ولم أستشهده. ولا يريد بذلك أن هذا أمر خفي، فلا يعلمه

إلا الله وحده، بل إنما يحيل فيه على أمر واضح، وحال مشهورة حينئذ متعالمة»[34].

كيف السبيل إلى الاستدلال على أن الاسم يمتلك من القوة ما يدفع إلى الاكتفاء به؟ هذا التساؤل الوارد في حقل النحو يجد الإجابة عنه في حقل مغاير ؛ إن نظير المبدأ النحوي المفترض يمكن التماسه في الشعر. إن هذا الشاهد الشعري هنا ليس مثالا عمليا لمبدإ نظري، ولكنه نظير أسلوبي ودلالي، ذلك أن المبدأ الفكري قد يوازيه نظير في حقل مخالف ؛ فأسلوب «الله يعلم» الحامل لدلالة خاصة في سياق الشعر، يشكل نظيرا أسلوبيا لمبدإ لغوي يقرره النحوي، والذي يتمثل في استقلال الاسم واكتفائه بنفسه، مثلما استقل تعبير «الله يعلم» واكتفى عن غيره. والأمر اللافت هنا، أن ابن جني يجد في الشعر القياس الذي يسعفه في البرهنة على القضايا المجردة في الحقل النحوي.

وقد يكون أهم مبدأ نحوي استدل عليه ابن جني من الشعر، «غلبة الفروع على الأصول» الذي تجلى عند الشعراء فيما أطلق عليه البلاغيون «التشبيه المعكوس» وهو سمة أسلوبية ذات وظيفة جمالية وبلاغية في سياق الشعر : «قال ذو الرمة :

وَرَمْلٍ كأَوْراكِ العَذارى قَطَعْتُه إذا أَلْبَسَته المظْلِماتُ الحَنادِسُ

« أفلا ترى ذا الرمة كيف جعل الأصل فرعا والفرع أصلا. وذلك أن العادة والعرف في نحو هذا أن تشبَّه أعجاز النساء بكثبان الأنقاء.. فقلب ذو الرمة العادة والعرف في هذا، فشبَّه كثبان الأنقاء بأعجاز النساء[35].

إن أسلوب حمل الأصل على الفرع الذي شاع في الشعر، سيصبح مبدأ نحويا مقررا : « وهذا المعنى عينُه قد استعمله النحويون في صناعتهم، فشبَّهوا الأصل بالفرع في المعنى الذي أفاده ذلك الفرع من ذلك الأصل..»[36].

ويستمد ابن جَني أيضا من مكونات الشعر تأويله لظاهرة لغوية **في** العربية هي التوكيد ب «أجمعون» و «أكتعون» و «أبصعون» و» أبتعون» ؛ فهم لم يكرروا جميع الحروف واكتفوا بحرف العين :«لأنها أقوى في السجعة من الحرفين اللذين قبلها، وذلك أنها لام، فهي قافية، لأنها آخر حروف الأصل، فجئ بها لأنها مقطع الأصول والعمل في المبالغة والتكرير إنما هو على المقطع، لا على المبدأ، ولا المحشى.

ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع، وفي السجع كمثل ذلك نعم، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها.. وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به..» [37].

تظهر أهمية القافية في الشعر في تكرارها، لكونها تقع في آخر البيت، والعناية بالأواخر أهم عندهم ؛ من ذلك عنايتهم بآخر القافية ؛ فهم يستكرهون الجمع في الوصل بين الواو والياء ولا يتجنبون ذلك في الردف، والسبب في هذا يرجع إلى اختلاف موقع الوصل والردف في القافية ووجود هذه الخاصية في الشعر، هو ما جعل ابن جني يؤول حرص العرب على تكرار (العين) دون بقية الحروف في صيغ التوكيد المشار إليها. كما جعلته خاصية «التصريع» يؤول علة إعادة فعل (قال) في الآية الكريمة «وإذ قال إبراهيم ربِّ اجْعَلْ هذا بَلَداً آمنا وارْزُقْ أهلَه من الثَّمرات مَنْ آمَنَ مِنْهُم بالله واليوم الآخر قال وَمَن كَفَر فأمْتِعْه قليلا ثم اضطَرَّه إلى عَذابِ النَّار» بقراءة ابن عباس ؛ يقول ابن جني : «وحَسُن على هذا إعادة (قال) لأمرين :

أحدهما طول الكلام.. والآخر : أنه انتقل من الدعاء لقوم إلى الدعاء على آخرين، فكان ذلك أخْذ في كلام آخر، فاستؤنف معه لفظ القول، فجرى ذلك مجرى استئناف التصريع في القصيدة إذا خرج من معنى إلى معنى» [38].

يشير ابن جني في هذا النص إلى أن حسن تكرار فعل (قال) في الآية الكريمة راجع في أحد وجهيه إلى الانتقال في المعنى وهذا يشبه صنيع الشاعر الذي يبدأ قصيدته ببيت مصرَّع ثم يستأنف التصريع عند انتقاله إلى معنى جديد، وعادة ما يحصل ذلك عندما ينتقل الشاعر من غرض إلى آخر في القصيدة الواحدة. ولقد وجد ابن جني في هذا الأسلوب نظيرا شعريا يقيس عليه التكرار اللغوي الحاصل في الآية الكريمة موضوع التأويل.

* * *

والملاحظة الجديرة بالعناية في هذا المقام، تتمثل في ارتقاء الشعر بدلالاته وأساليبه إلى أن يصير منبعا للتأصيل النظري ومعيارا للتأويل اللغوي، وكأنه بهذا لم يكن مجرد ألوان من الحلي والمحسنات التي يتفنن الشعراء في تفتيقها لإحداث ما ينشده منها السامعون من متعة، بل كان «علما لم يكن لهم علم أصح منه» واللافت للنظر أن هذه الحقيقة التي تأصلت في تفكيرنا القديم ستتلاشى مع الأيام ليصبح الشعر والمعرفة المتصلة به يثيران من الشك والريبة أضعاف ما يثيرانه من الثقة، وذلك حتى من أصحاب الميدان وأهله. ولعل هذا حال واقعنا الأدبي الحالي.

إن الشعر علم يستمد منه العربي أصول تفكيره مثلما يستمد منه متعته الفنية، وعلى هذا النحو لم يكن مجرد وسيلة استدلالية يتمثل بها، بل كان حقلا يلهم التفكير ويزوده بقواعد النظر.

إن الحديث عن السياق الشعري يفترض التسليم بوجود متلق يضطلع بوظيفة التأويل ويشارك في صنع الأسلوب وتحديد السمات ؛ فقد راعى ابن جني دور المتلقي في تكوين جماليات الشعر، تجلى ذلك في مجموعة من الخصائص التي تعبر عن حضوره الفعال في تجسيد الأسلوب وإنتاج المعنى.

هوامش الفصل الثاني

1 - انظر : Glowinski Les Genres léttéraires: (P: 9)

2 - الخصائص، ج II (ص : 459).

3 - الفسر، ج I (ص : 77)

4 - الخصائص، ج II (ص 458)

5 - الخصائص، جIII (ص : 167)

6 - الخاطريات (ص : 72)

7 - الخصائص، ج III(ص : 298)

8 - من هؤلاء نذكر : ابن قتيبة وقدامة بن جعفر وحازما القرطاجني.

9 - منهاج البلغاء (ص : 301 إلى 324).

10- نفسه، جI (ص : 44)

11- نقد الشعر (ص : 138)

12- نفسه (ص : 123)

13- الخصائص، جI (ص :32)

14- نفسه (ص : 80)

15- المحتسب، جI (ص : 42)

16- الخصائص، جI (ص : 40-41)

17- نفسه، جIII (ص : 252-253)

18- نفسه، جI (ص : 219-221)

19- الفسر، جI (ص : 44)

20- نفسه (ص : 44-45)

21- شكري عياد، جماليات القصيدة التقليدية، (ص : 69-70)

22- (ص : 1)

23- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير (ص : 10)

24- الفسر، ج I (ص :800) وانظر (ص : 85 و 92)

25- نفسه (ص : 104)

26- عبد الله الغذامي، مرجع سابق (ص : 12) وراجع التأصيل النظري .

27- الفسر، جI (ص : 97-98) وانظر أيضا الصفحات : (102 و 105 و 106)

28- المثل السائر، جII (ص : 222 إلى 292)

29- الفسر، جI (ص : 221-222)

30- عبد العزيز الجرجاني، الوساطة (ص : 207 و 208)

31- الفسر، ج I (ص : 337 و 198)

32- الخصائص، ج II (ص :168)

33- نفسه (ص :170-171)

34- الخصائص، ج II (ص : 43)

35- نفسه (ص : 301)

36-نفسه (ص : 304).

37- نفسه (ص : 84-85)

38- المحتسب، جI (ص : 104-106)، انظر الآية الكريمة في سورة البقرة.

الفصل الثالث •

سياق التلقي

يمثل المتلقي معيارا آخر يستند إليه ابن جني لإثبات بلاغة الشعر . وقد وردت إشارات متفرقة في هذه الدراسة تُظهر الدور المنوط بالمتلقي في الكشف عما يتميز به الشعر من إمكانات تعبيرية وما يقوم عليه من ارتباطات فنية . على هذا النحو يفتح الشعر أفقا للإسهام في تكوين جماليته ؛ و لقد وقفنا سابقا على جملة من المفهومات اللغوية[1] التي تفسح السبيل للمتلقي نحو تأويل الدلالة ، كما وقفنا وقفة متأنية في الفصل السابق على استثمار الشاعر لأفق التلقي بواسطة الاستناد إلى الذخيرة الشعرية التي تعدّ سياقا يسهم في خلق جمالية اللغة ورسم أبعادها . ولعل حديثنا في هذا الفصل أن يكون تعميقا لتلك الإشارات المتفرقة وامتدادا لحديثنا عن السياق الشعري .

1 - «التحسين» والأثر الجمالي.

إذا كانت المعاني تحمل الشاعر على العدول عن القواعد الأصلية فيما سمي بأجناس الشجاعة فإنها تحمله على العناية بالصنعة الأسلوبية أيضا . وعلى نحو ما شكل «العدول» مبدأ جسد شجاعة الشعر و كشف عن خصوصيته ، فإن «التحسين» يشكل مبدأ آخر يعبر عن هذه الخصوصية ؛

يقول ابن جني : «... وذلك أن العرب كما تعنى بألفاظها فتصلحها وتهذبها وتراعيها ، وتلاحظ أحكامها ، بالشعر تارة ، وبالخطب أخرى ، وبالأسجاع التي تلتزمها وتتكلف استمرارها ، فإن المعاني أقوى عندها . . فأول ذلك عنايتها بألفاظها ، فإنها لما كانت عنوان معانيها ، وطريقا إلى إظهار أغراضها ، ومراميها ، أصلحوها ورتبوها ، وبالغوا في تحبيرها وتحسينها ، ليكون ذلك أوقع لها في السمع وأذهب بها في الدلالة على القصد . .»[2] .

إن «التحسين» وسيلة الشاعر نحو صياغة جمالية مؤثرة بإيقاعها وتمثيلها للموقف ؛ فهو ليس حلية زائدة تمنح التعبير رونقا وجاذبية ، بقدر ما هو تشكيل للمعنى أو بعبارة ابن جني نفسه :«تحصين المعنى وتشريفه والإبانة عنه وتصويره»[3] . ولا شك أن «العناية باللفظ» هي التي تكمن وراء ما يحققه الكلام من تأثير جمالي ، وربما أفضى ذلك في بعض المواقف إلى تأثير سلوكي «فكأن العرب إنما تحلي ألفاظها وتدبجها وتشيها وتزخرفها ، عناية بالمعاني التي وراءها ، وتوصلا بها إلى إدراك مطالبها»[4] ، ذلك أن الشعر الذي عُهد بالتأثير في النفوس ، كثيرا ما كان وسيلة لتحقيق غاية عملية أو هدف ملموس .

وتظهر بلاغة «التحسين» في تأويل ابن جني لهذين البيتين اللذين سبق أن استشهدنا بهما في سياق آخر[5] :

ولَمَّا قَضَينا مِن مِنىً كُلَّ حاجةٍ ومَسَّح بالأركان مَنْ هو ماسِح

أخَذْنا بأطْراف الأحاديث بيننا وسالت بأعنَاق المَطِيِّ الأباطِحُ

وكان النقاد قد حكموا عليهما بأن لا فائدة لهما في المعنى[6] ، أو هما من نوع الشعر الحسن اللفظ لا غير[7] ، وغير ذلك من الأحكام التي يبدو أنها لم تراع الأواصر القائمة بين ما سمي باللفظ والمعنى . وهذا ما

تداركه ابن جني في ربطه بين جودة الصياغة وعلو المعنى ، مؤكدا أن جمال النسيج ينطوي على كثافة دلالية .

إن النقاد الذين حكموا على البيتين بضعف المعنى وخلوه من الفائدة نظروا إلى المعنى المجرد الذي يجوز ترديده بصياغات مختلفة ؛ هذا المعنى المجرد صرَّح به ابن قتيبة وهو ينثر البيتين :«ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان ، وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح ، ابتدأنا في الحديث ، وسارت المطي في الأبطح[8] » .

واضح أن ابن قتيبة يترجم لنا هنا الغرض ، وليس المعنى كما بناه الشاعر نصيا أو كما تلقاه القارئ ؛ فالأول يصح نقله بطرق مختلفة دون أن يفقد جوهره ، أما الثاني فيظل مندغما بصورته ويتعذَّر ترجمته إلى شكل آخر دون أن يتلاشى . وربما كان عبد القاهر الجرجاني أوضح من عبَّر عن هذه الفكرة النقدية في تراثنا البلاغي من خلال تمييزه بين المعنى الذي هو «الغرض» والمعنى الذي هو «صورة» ؛ يقول في هذا السياق « ولايغرنك قول الناس : « قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه» ، فإنه تسامح منهم ، والمراد أنه أدى الغرض ، فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول ، حتى لاتعقل ههنا إلا ما عقَلْتَهُ هُناك ، وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشتبهتين في عينك كالسوارين والشَّنفين ، ففي غاية الإحالة . . . وجملة الأمر أن المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ ، حتى يكون هناك اتساع ومجاز .»[9] .

إن الغرض هو المعنى المرجعي المحدد والمعنى العقلي والنفسي القائم في ذهن صاحبه الذي يمكن التعبير عنه بصور لغوية شتى من دون أن يتعرض لأي تغيير ، أما الصورة فهي المعنى التخييلي الكامن في تفاعل القارئ مع النص . إن هذا المعنى - كما حدده إيزر - « لم يعد موضوعا

يتطلب شرحا ولكنه أصبح آثارا يشعر بها القارئ ويعيشها»[10] ؛ إن المعنى الأدبي ليس له وجود سابق ؛ فالقارئ مطالب بتمثله ؛ إنه يوجد في وعيه وإدراكه أو في تجربته باعتباره قارئا مشاركا في بناء المعنى من خلال تفاعله مع النص بقدرته على التأمل والغوص ، وبما يمتلكه من ذخيرة مسعفة في التأويل وفي المشاركة في خلق المعنى .

إن المعنى التخييلي (البلاغي أو الشعري) - عند عبد القاهر - صياغة لغوية بلاغية استخدم الشيخ مجموعة من المصطلحات لوصفها من قبيل التصوير والنظم والنسج والتأليف والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك .[11] .

ولم يكن ابن جني بعيدا عن الألفاظ التي ردَّها عبد القاهر ؛ ذلك أن «الإصلاح» و«الترتيب» و«التحبير» و«التنميق» و«التحلية» و«التدبيج» و«الوشي» و«التحصين» و«التشريف» و«الإبانة» و«التصوير» و«التحسين» ألفاظ يقصد بها طريقة صياغة المعنى وتصويره[12] .

ويميز الأسلوبيون المعاصرون[13] في عنصر «المحتوى» بين جانبي «الشكل» و«الجوهر» ؛ فالجوهر هو الحقيقة الذهنية أو الكائنة ، والشكل هو تلك الحقيقة ذاتها كما شكّلها التعبير . وابن قتيبة في نثره للبيتين إنما وقف على «جوهر المحتوى» ولم يلتفت إلى «شكله» ؛ أي ذلك المحتوى بالصورة التي صيغ بها في البيتين ، وهو ما استغرق تأويل ابن جني الذي سخَّر مجموعة من المعايير النقدية والجمالية لاستجلاء روعة التصوير الشعري .

إن «التحسين» وسيلة يلوذ بها الشاعر لتحقيق الأثر الجمالي في المتلقي . وقد تنبه ابن جني إلى ما يقوم عليه البيتان المذكوران من تصوير شعري تجلّى في الاختيارات اللغوية الأسلوبية التي تميزت بطاقتها الإيحائية والبلاغية بواسطة اعتماد لغة رمزية واستعارية ؛فالشاعر اختار

ألفاظا توحي بأجواء الحب والغزل : كما اختار التعبير الاستعاري الذي يمتلك مزية التأثير على التعبير الحقيقي .

إن التأثير خاصية من خصائص تلقي الشعر ، ولأجل هذا كان ميدانا فسيحا لمختلف ضروب التحسين وصوره . إن التأثير بهذا المدلول هو شعور بالغرابة والتعجيب ، أو بلفظ عبد القاهر ، شعور بالهِزَّة التي تغشى المتلقي على أثر تلقيه للتصوير الشعري ؛ وهذا الضرب من التأثير الذي يستولي على النفوس ويسحرها لا يمكن أن يحصل في نظر ابن جني إلا بتوفير مقومات التحسين .

والحق أن ابن جني في تعقيبه على البيتين المشار إليهما أنفا ، قد كشف لنا دور التلقي الجمالي في إعادة تقويم الشعر وتذوقه ؛ يقول : «قيل : هذا الموضع قد سبق إلى التعلق به من لم يُنعم النظر فيه ، ولا أرى ما أراه القوم منه ، وإنما ذلك لجفاء طبع الناظر ، وخفاء غرض الناطق»[14] . أي إن جماليات النص الشعري تبقى رهينة بطاقة القراءة وكفاية المتلقى «فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة»[15] كما يقول عبد القاهر الجرجاني ؛ أي هناك ضرب من المعاني اللطيفة التي تشبه الجوهر في الصدف لا يبرز إلا أن تشقه عنه . وهنا تتفاوت درجات المتلقين بتفاوت درجات الفصاحة التي يكون عليها الكلام ، فكلما كانت المعاني خفية ، كانت أحوج إلى متلق له ذوق وقريحة ويمتلك مقومات الغوص على الدر في قعر البحر ، إذا شئنا استعارة هذه المجازات من وصف عبد القاهر للقراءة «الشاقة» التي لا يقوى عليها إلا أهل المعرفة . وقد أظهر ابن جني أن القيمة الجمالية للتصوير الشعري تتوقف على قوة القراءة ؛وهذا يعني أن النص في ذاته ، بنية لغوية مغلقة لا تحمل أي قيمة جمالية ، بل إن هذه القيمة قد تتعرض للتشويه والإفساد إذا ما تعاقب على نقد النص «قراء» لا يمتلكون

درجة عالية من الفطنة والخبرة الجمالية ، على نحو ما حصل بصدد البيتين المذكورين اللذين أهدر النقاد قيمتهما الجمالية وهو ما استدعى نمطا جديدا من التلقي أو نوعا آخر من القراءة التي اقترحها ابن جني .

إن ما نعتناه ب «التحسين» قد يكون وسيلة جمالية لخلق نمط من التلقي الجمالي المتسم بأوصاف الجهد والتأمل والمشاركة في صياغة المعنى الشعري . من هنا كان المتلقي أفقا جماليا يسهم في خلق القيمة الجمالية للنص الشعري ، على نحو ما يسهم في تكوين مقومات صنعته الأسلوبية .

2 - الإيهام والاحتمال.

لقد تنبه ابن جني إلى الوظيفة الإيهامية والاحتمالية للغة الشعر ، وبهذا أدخل المتلقي في تكوين الصنعة الأسلوبية التي يتميز بها ؛ فالتلعُّب بتوقعات المتلقين وخلق تعدد احتمالات البنية اللغوية في التركيب والمعنى ، مَزِيَّة التعبير في الشعر ؛ فقد يوهم الشاعر المتلقي بالجناس من غير أن يكون ثمة أسلوب الجناس على جهة الحقيقة . والإيهام بالجناس[16] سمة أسلوبية قائمة في الشعر ، ولها نظير في اللغة عندما يوهم لفظان متقاربان أنهما من أصل واحد ؛ يقول ابن جني :« نعم وقد يعرض هذا التداخل في صنعة الشاعر فيرَى أو يُري أنه قد جنَّسَ وليس في الحقيقة تجنيسا ، وذلك كقول القطامي :

مُسْتَحْقِبِين فُؤادا ما لَه فادِ

ففؤاد من لفظ (ف أ د) وفاد من تركيب (ف د ى) ، لكنهما لما تقاربا هذا التقارب دنَوَا من التجنيس . . وعليه قال الطائي الكبير :

أَلَحْدُ حَوَى حَيَّةَ المُلْحِدين   ولَدْنُ ثرىً حالَ دون الثَّراءِ !

. . فجاء به مجيء التجنيس ، و ليس على الحقيقة تجنيسا صحيحا . وذلك أن التجنيس عندهم أن يتفق اللفظان ويختلف أو يتقارب المعنيان . . وليس الثري من لفظ الثراء على الحقيقة . وذلك أن الثري -وهو الندى- من تركيب (ث ر ى) . . وأما الثراء -لكثرة المال- فمن تركيب (ث ر و) ؛ لأنه من الثروة . . فاللفظان -كما ترى- مختلفان ، فلا تجنيس إذا إلا للظاهر»[17] .

يبدو أن ابن جني يحصر مصطلح «التجنيس» في الألفاظ المتفقة من جهة الاشتقاق وهو رأي قدامة بن جعفر أيضا[18] . غير أن هذا الشرط المتمثل في الاشتقاق لا نجده عند ابن المعتز والباقلاني مثلا ، ذلك أن الجناس عندهما تَشابُه كلمتين في تأليف حروفهما ، ويضيف الباقلاني أن التجنيس قد يكون بزيادة حرف أو بنقصانه أو ما قارب ذلك[19] . ومعلوم أن البحث في الجناس سيتشعَّبُ بصورة واسعة ودقيقة في تراثنا البلاغي . ولعل إشارة ابن المعتز إلى أن الجناس «ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها»[20] هي التي أخذ بها ابن جني في تحديده ، الذي لا يستبعد التقارب الدلالي على نحو لا نجده في تعريفات الجناس عند المتأخرين الذين اقتصروا على اعتبار اختلاف دلالتي الكلمتين المتجانستين دون النظر إلى تقاربهما .

وتظهر أهمية تحديد الجناس ، اعتمادا على عنصر التقارب الدلالي ، في ضوء الدراسات الأسلوبية المعاصرة ، ذلك أن الجناس بهذا المدلول يقترب من مفهوم (Chiming) أي «خاصية ربط كلمتين متشابهتين صوتيا بحيث يحمل هذا التشابه على التفكير في الروابط الممكنة بينهما : وهذه تقنية «لا تدعو إلى اختيار كلمات تمنح البيت توافقا في الأصوات المتجانسة كي تعيد إنتاج صوت أو تؤكد فكرة أو شعورا ، وإنما لتقيم ازدواجا بين الكلمات . . إذ يفتح التناظر الصوتي حقلا من الترابطات الدلالية»[21] .

إن وظيفة هذا الضرب من الجناس لا تتمثل في المحاكاة الصوتية أو في تدعيم حال شعورية ، بل في خلق ترابطات دلالية جديدة بين كلمات متشابهة صوتيا . وكما يرى «يوري لوتمان» فإن الوحدة الصوتية (الفونيم) ليست مجرد عنصر مميز للمعنى ، ولكنه يصبح حاملا للدلالة المعجمية ؛ فالأصوات دالة لأن التقارب الصوتي يغدو تقاربا في المحتوى[22] .

ليس الغرض من تقديم هذه الأفكار الأسلوبية المعاصرة حول التجنيس ، إثبات قيمة ما جاء به ابن جني ؛ فتحديده للتجنيس له قيمة في ذاته بصرف النظر عن مشابهته لتلك الأفكار أو اختلافه عنها ، وإنما أردت إظهار ما ينطوي عليه هذا المفهوم بالمدلول المشار إليه ، من أبعاد أسلوبية لها صلة بالتعبير الشعري . ولا غرابة أن يحدث هذا التلاقي في الأفكار على تباعد الزمان والمكان بين ابن جني وهؤلاء الأسلوبيين . ولكن أليس هناك إطار معرفي إنساني متعال يشمل الجميع ، من شأنه إنتاج أفكار متشابهة وإن تباينت صورها أو تفاصيلها؟ !

وإذا بات واضحا الآن أن مباحث البلاغة عند ابن جني وثيقة الصلة بأبواب النحو ، فإن حرصه على النظر إلى مبحث الجناس في سياق التحليل اللغوي لأصول الألفاظ ، يقدم لنا فائدة نقدية يعدمها الباحث لو أنه صرف جهده لمناقشة الاختلافات القائمة حول تعريفات الجناس (ما يعد من أنواعه أو ما يخرج عنها !) . فلنتأمل كيف يعبر ابن جني عن ملاحظته بوجود تداخل في بعض الألفاظ التي ليس لها أصل مشترك ، حيث يقول :«تجد الثلاثي على أصلين متقاربين والمعنى واحد ، فههنا يتداخلان ، ويوهم كل واحد منهما كثيرا من الناس أنه من أصل صاحبه ، وهو في الحقيقة من أصل غيره ، وذلك كقولهم : شيء رخو ورخود . فهما- كما ترى- شديدا التداخل لفظا ، وكذلك هما معنى . وإنما تركيب (رخو) من (ر خ و) وتركيب (رخود) من (ر خ د) . أفلا ترى

إلى ازدحام اللفظين مع تماس المعنيين ، وذلك أن الرخو الضعيف ، والرخود المتثنى ، والتثني عائد إلى معنى الضعف ، فلما كان كذلك أوقعا الشك لمن ضعف نظره ،وقل من هذا الأمر ذات يده[23] » .

وإذا كان «الإيهام» هنا مرتبطا بضعف النظر ، فإنه يصبح في «صنعة الشعر» أسلوبا مقصودا للتلعُّب بتوقعات المتلقي الذي له دراية بما يكون عليه الجناس . وحتى لو افترضنا أن هذا الذي رفض ابن جني نعته بالجناس هو نوع من أنواعه ، فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئا ؛ فالذي يعنينا نحن من كلام ابن جني ، تنبُّهُه إلى ما يلجأ إليه الشاعر من إيهام للمتلقي ، حيث عبَّر عن ذلك قائلا :« وقد يعرض هذا التداخل في صنعة الشاعر فيَرى أو يُري أنه قد جنَّس» [24] وليس استعماله لفعل (يُري) هنا سوى مرادف لفعل (يوهِم) الذي ورد في النص السابق . ولا شك أن استخدام الشاعر لكلمتين متقاربتي الأصل ، إنما الغرض منه إيهام المتلقي بأنهما من أصل واحد فيكون ذلك مخالفا لتوقعه . ولعل وراء ذلك يكمن أحد الأسرار الجمالية لهذا الأسلوب .

ولقد وقف عبد القاهر الجرجاني على «الإيهام» في أحد أقسام الجناس ، وقفة كشفت عن الدور المنوط بالمتلقي في تحديد جمالية هذه السمة الشعرية ، ذلك أنه استطاع أن يبين الحركة الذهنية والنفسية المترتبة على تفاعل السامع مع هذا النوع من الجناس ؛ حيث يوهمك الشاعر في البدء أنه بصدد ترديد الكلمة التي وردت في الأول ، لكنه سرعان ما يكسر توقعك فتأتي الكلمة الثانية مختلفة بعض الاختلاف . ولعل السر الجمالي في هذا الأسلوب ،حصول الفائدة بعد وقوع الوهم بانعدامها .

وواضح أن عبد القاهر يستحسن ، في تصوره البلاغي العام ، السمات الأسلوبية ذات الوظائف المعنوية . من هنا كان «التوهم» حيلة أسلوبية يلجأ إليها الشاعر لتعميق «الفائدة» أو المعنى الذي يجنيه السامع من الكلام .

يقول عبد القاهر –في هذا الصدد– عن الجناس في بيت أبي تمام :

يَمُدُّونَ مِنْ أَيْدٍ عَواصٍ عَواصِمٍ   تَصولُ بأَسْيافٍ قَواضٍ قَواضِبِ

«وذلك أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة كالميم من «عواصم» والباء من «قواضب» أنها هي التي مضت وقد أرادت أن تجيئك ثانية ، وتعود ليك مؤكدة ، حتى إذا تمكن في نفسك تمامها ، ووعى سمعُك آخرها ، انصرفتَ عن ظنك الأول ، وزلت عن الذي سبق من التخيّل ، وفي ذلك ما ذكرت لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها ، وحصول الربح بعد أن تُغالَط فيه حتى ترى أنه رأس المال»[25] .

ومع أن عبد القاهر يتحدث عن قسم من الجناس لم يكن موضوع حديث ابن جني ، فإن هناك موضعا مشتركا يلتقي حوله تفكير الرجلين ، ويتمثل في إيمائهما إلى الوظيفة الجمالية للإيهام الصوتي ، وإن تباينت صور تحققه عند كل منهما واختلفت زاوية نظرهما إليه .

وقد يعرض الإيهام في البنية النحوية ، حيث يفضي ابتداع الشاعر في العلاقات النحوية للبيت الشعري إلى خلق إمكانات متعددة للقراءة والتأويل . على هذا النحو اعتبر ابن جني شعر المتنبي ميدانا تحققت فيه هذه السمة الأسلوبية التي تستدعي من المتلقي إعمال النظر وإكثار التأمل . يقول عن أسلوبه الشعري محللا ما تتسم به أبنيته النحوية من احتمالات : «فإذا أعملت فيه مطايا الفكر ، وأنختَ له طرايق النظر ، وطال البحث عنه وتكرر التأمل له ، خرج على ذلك خروج المشرفي على الصقال ، ولم يسع العدول غير تفضيله على كل حال»[26] .

ومن الأمثلة الشعرية التي تترجم هذا الاحتمال التركيبي الموهم للمتلقي ، قول المتنبي :

حَسَنٌ في عيون أَعْدائِهِ   أَقْبَحُ مِنْ ضَيْفِه رَأَتْه السَّوامُ [27]

هذا البيت يحتمل قراءتين متضادتين ؛ إحداهما سطحية ساذجة أو هي مما «يسبق إلى النفس»[28] والأخرى عميقة لطيفة تستوجب التأمل . فالأولى هي التي يقع عليها الخاطر من غير كدٍّ أو روية ، وقد لا تكون هي الاحتمال الذي أراده الشاعر ؛ فمما يسرع إليه الفهم في البيت السابق «أنه حسن في عيون أعدائه ، وأنه أقبح من ضيفه إذا رأته السوام» . أما القراءة التي يفضي إليها التدبر ، فإنها تقتضي من المتلقي إعادة تركيب البيت ليصبح على الشكل الآتي :

«هو حسنٌ وهو أقبح في عيون أعدائه من ضيفه وقت رؤية السوام له»

كأن الشاعر أنهى الجملة بعد لفظ «حسن» ليستأنف كلاما آخر .

ومن التراكيب الأخرى في شعر المتنبي التي تتسم بالخفاء والغموض وتحتاج إلى النظر الثاقب ، قوله :

فَأَكْبَروا فِعْلَه وأَصْغَرَه أَكْبَرُ مِنْ فِعْلِه الذي فَعَلَهْ [29]

حيث يفضي تأمله إلى إعادة تركيبه بما يلي :

(فأكبروا فعله وأَصْغَرَه هُو) أي استكبروه منه واستصغره هو .

(أكبرُ من فِعْلِه الذي فَعلَه) أي هو أكبر من فعله .

هذا التعدد في المعنى المرتبط باحتمالية البناء النحوي ، وقف عليه ابن جني في القراءات القرآنية أيضا ، من ذلك قراءة عكرمة : «وبُرِّزت الجحيم لمن تَرى» بالتاء مفتوحة[30] ، حيث يرى ابن جني أنها تحتمل تأويلين ؛ أولهما : أن التاء في «ترى» تعود على الجحيم ، أي : لمن تراه النار . والآخر : أن التاء خطاب للنبي (صلى الله عليه وسلم) أي : لمن ترى يا محمد . أي : للناس ، فأشار إلى البعض ، وغرضه جنسه وجميعه إغلاظا وإرهابا[31] .

نستنتج مما سبق قوله بصدد احتمالية البناء النحوي في الشعر ما يلي :

- يرى ابن جني أن جمالية التركيب اللغوي في الشعر مرتبطة بقوة القراءة ؛ أي يلزم التحلي بالصبر على التأمل والقدرة على التدبر حتى يفصح التركيب اللغوي عن أسراره الخفية ؛ فالقراءة بوصفها تغلغلا في مسلك الكلام وغوصا على المعنى الدقيق ، تمثل معيارا ضابطا لجمالية اللغة .

- يرجع حسن التراكيب إلى ما تنطوي عليه من تعدد دلالي ناجم عن خفائها وغموضها ؛ فالفضل كما يرى الجرجاني[32] ، يجب إذا احتمل الشيء وجها آخر غير هذا الوجه الذي جاء عليه ، وذلك لما يستوجبه التركيب المحتمل من إعمال للفكر والنظر .

- يشكل المتلقي جزءا من جمالية التراكيب المحتمِلة وبلاغتها ، وبذلك أصبح معيارا محددا لبلاغة الشعر .

ويؤكد هذه الأفكار المستخلصة من كلام ابن جني ، ما عرض له من صور أخرى للاحتمال والتعدد الدلالي ؛ فقد يلجأ الشاعر إلى استخدام ألفاظ تحتمل في ذهن المتلقي صورة غير الصورة التي تكون عليها في البيت وهو «توجه اللفظ الواحد إلى معنيين اثنين» أي : «ما ترى لفظه على صورة ويحتمل أن يكون على غيرها»[33] . وهو ضرب من الإيهام القائم على خلق أكثر من قراءة ممكنة للتركيب اللغوي . إن التعدد أو الاحتمال غير مرتبطين هنا بتفسير المعنى أساسا ، بل يرتدان إلى طبيعة البناء اللفظي وصورته في الذهن ، أي إنّ التأويل ينصب على هيئة اللفظ على نحو ما كان منصبا في الأمثلة الشعرية السابقة على هيئة البنية النحوية .

ومن الأمثلة[34] التي تترجم احتمالات البنية اللفظية في الشعر ، قول الشاعر :

وأَطْلَسَ يَهديه إلى الزَّاد أَنْفُه أطَافَ بِنا واللَّيلُ داجِي العَسَاكِر
فَقُلْتُ لِعَمرو صاحِبي إذْ رَأَيْتُه ونَحْنُ على خُوص دِقاقِ عَواسِرِ

ويجوز قراءة اللفظ الأخير في البيت الثاني قراءة أخرى :

ونَحْن على خوص دِقاق عَوَى سِر

أي عوى هذا الذئب ، فسِرْ أنت .

ويقول شاعر آخر :

نُفَلِّقُ هاماً لمْ تَنَلْه سيوفُنا بأَيْماننا هامَ الملوك القَماقِم

وهو يحتمل قراءة أخرى :

نُفَلِّقُ ها مَنْ لم تنلْه سيوفُنا

ف (ها) للتنبيه ، و(من لم تنله سيوفنا) نداء أي يا من لم تنله سيوفنا خَفْنا ؛ فإن من عادتنا أن نفلق بسيوفنا هام الملوك ، فكيف من سواهم .

ويقول أخر :

وَغَلَتْ بهم سَجْحَاءُ جارية تهْوي بهِم في لُجَّة البَحْر

إن لفظ «وَغَلَتْ» يحتمل توجيهين ؛ أولهما يكون : فَعَلَتْ من التوغل ، والثاني يكون : غلت من الغليان والواو عاطفة .

إذا كان التعدد الدلالي في هذه الأمثلة مرتبطا بما يحتمله اللفظ من صور وتشكيلات في ذهن المتلقي ، فإن هناك وجها آخر لهذا التعدد الدلالي يرتبط باحتمال الصورة اللفظية الواحدة لأكثر من معنى ؛ فالتأويل في هذه الحال ينصرف إلى معنى اللفظ وليس إلى هيئته ؛ يقول عنه ابن جني : «...أن يتفق اللفظ البتّة ، ويختلف في تأويله . وعليه عامَّة الخلاف ؛ نحو قولهم : هذا أمر لا ينادَى وليده ؛ فاللفظ غير مختلف فيه ، لكن يختلف في تفسيره» [35] .

يحتمل المثال الذي ساقه ابن جني جملة من التأويلات :

- إن الإنسان يذهل عن ولده لشدّته . وفي القرآن الكريم ما يؤكد هذا المعنى .

- هو أمر عظيم ، فإنما يُنادَى فيه الرجال والجِلَّة ، لا الإماء والصبية .

- ليس هذا اليوم بيوم أنس ولهو ، إذ من المعلوم ، أن الصبيان إذا ورد الحيَّ كاهن أو حوّاء أو رقّاء حُشِدوا عليه واجتمعوا له .

- هذا يوم لا وليد فيه فينادى وإنما فيه الكفاة والنهضة .

ولقد تنبه ابن جني إلى أن تعدد إمكانات التأويل خاصية ارتبطت ب«الأشعاروفصيح الكلام» وأنها «باب في نهاية الانتشار»[36] . على هذا النحو كان يُكثِر في شرحه لشعر المتنبي من إيراد عبارة : «ويجوز أن يكون» دليلا على احتمال البيت لأكثر من معنى ؛ مثال ذلك تأويله لقول الشاعر :

وَلَوْ غيْرُ الأميرِ غزَا كِلاباً ثَناهُ عنْ شُموسِهِم ضَبابُ [37]

فهو يحتمل أن يكون مثلا ضربه ليعني به أنه لو غزاهم غير الأمير لكان له ما يشغله بما يلقى من رعاع قبل الوصول إلى السادة ، فجعل الضباب مثلا للرعاع والشموس مثلا للسادة «ويمكن أن يكون كنى بالشموس عن النساء وبالشباب عن المحاماة دونهم»[38] . وهذا احتمال آخر يكمِّل الاحتمال الأول ويغنيه .

وقد يرتبط الاحتمال الدلالي بتركيب لغوي من أي لون من ألوان المجاز البلاغي ، مثال ذلك قول المتنبي أيضا :

ما الخِلُّ إلا مَنْ أَوَدُّ بِقَلْبِه وأرَى بِطَرْفٍ لا يَرى بِسَوائِهِ

وهو يحتمل معنيين :

- ليس لك خل غير نفسك ؛ فقد فسد الناس ولم يعد ممكنا الاطمئنان لمن يدعي أنه خليل لك .

- إن من يستحق أن يكون خِلاً هو من لا فرق بيني وبينه ، فإذا وددت فكأنني بقلبه أود ، وإذا رأيت فكأنني بطرفه أرى[39] .

وواضح أن الاحتمال الدلالي خاصية ارتبطت بلغة الشعر بوصفها مساحة تفسح المجال لتدخلات المتلقي الذي يسهم بتأويلاته في استجلاء بلاغتها ؛ وهذا الاحتمال الدلالي ليس الداعي إليه في كل الأحوال ما يجريه الشاعر في كلامه من تحويلات في البنية النحوية ، أو ما يستخدمه من ألفاظ موهمة ، أو ما يلجأ إليه من كنايات واستعارات ؛ فهو قد يرتبط بطبيعة تشكيل المعنى في الشعر باعتباره موضعا لتكثيف الدلالة . وفي كل هذا يبقى للمتلقي موقع خاص في تكوين الصنعة الأسلوبية للشعر .

ولا شك أن الأهمية التي يحظى بها المتلقي في تكوين جماليات الشعر ، إنما هي نتيجة طبيعية لتصور ابن جني للغة العربية وما تتميز به من خصائص الحكمة ومظاهر الإبداع ، وهو ما يقتضي من المتأمل في عالمها أن يدرك أن «المعاني . . متلاقية على تفاوتها ومجتمعة مع ظاهر تفرقها لكنها محتاجة إلى طبّ بها وملاطف لها»[40] . أي على هذا المتأمل في عالم اللغة العجيب أن يتحلى بالحذق والمهارة اللذين سيقودانه إلى أسرارها الخفية . ولا بد من استنجاد التأويل الذي لا يجوز أن يضطلع به سوى من أوتي «فقاهة في النفس» و «نصاعة في الفكر» و «مساءلة خاصية»[41] .

لقد أدرك ابن جني بالفعل أن اللغة تنطوي على مسالك عجيبة تستدعي متلقيا يمتلك شروطا خاصة . وبموازاة ذلك كان هناك إيمان

بأن الشعر ، الذي اتسم بالشجاعة والصنعة اللطيفة ، يتطلب هو أيضا متلقيا يتصف نظره «بالقوة» والبعد عن «الجفاء» . وإذا كانت عبارات ابن جني لا تسعف القارئ المعاصر بجني الثمرات المشبعة لنهمه ، فحسبه تلك الإشارات والإلماعات التي يصادفها هنا وهناك ، ولكنها في جميع الأحوال تمنحه صورة واضحة عن تفكير الرجل ، بل إنها تقوى أهميتها وتنكشف قيمتها في سياق الأفكار البلاغية والمبادئ الجمالية التي ستتبلور لاحقا .

* * *

تمثل مبادئ «التحسين» و «الإيهام» و «الاحتمال» خصائص الشعر من زاوية التلقي الجمالي ، وهي مبادئ ذات أصل شعري ؛ فالتحسين ضرب من التصوير المؤثر بواسطة وسائل بلاغية تتمثل في صور المجاز والإيحاء والرمز ، كما أن الإيهام لا يتعدى نطاق الجناس والبناء النحوي ، وما أسميته بالاحتمال لا يختلف عن المبدأين السالفين ؛ فهو لا يكاد يتجاوز اللفظ المفرد إلا ليتوقف عند حدود البيت الشعري الواحد . على هذا النحو تختزل المبادئ البلاغية السالفة في كنهها ماهية الشعر ، الذي يضطلع فيه التصوير اللغوي المكثف والموحي بوظيفة تأثيرية ، كما يغدو فيه البناء اللغوي ميدانا لاجتذاب تأمل المتلقي وإمعانه للوقوف على ما ينطوي عليه من صور ومعان .

إن الشعر نمط من التعبير اللغوي يضطلع فيه «التنظيم اللفظي» بالوظيفة المهيمنة ، ولأجل ذلك لم تكن الخصائص المحددة لطبيعة التلقي الجمالي المشار إليها ، سوى ضوابط للتلقي الشعري التي لا تتسع لغير الجنس الشعري المتميز بصنعته اللغوية القائمة على التكثيف والإيحاء واستدعاء التأمل .

هوامش الفصل الثالث

1- راجع الفصل الثالث من الباب الأول .

2- الخصائص ، جI (ص : 216-217)

3- نفسه (ص : 151)

4- نفسه (ص : 221)

5- راجع الفصل الثاني من الباب الثالث

6- ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، جI (ص : 66-67)

7- قدامة بن جعفر ، نقد الشعر (ص : 35) و (ص : 28)

8- مرجع سابق .

9 - دلائل الإعجاز (ص : 261 - 265)

10 - Iser, l'acte de lecture, p. 30 - 31.

11 - دلائل الإعجاز (ص : 49) .

12- يقول عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز (ص : 50) : « إن النظم نظير لكل ما يقصد به التصوير» .

13- Jean Cohen، structure du language poétique (p: 37)

14- الخصائص ، جI (ص : 219)

15- أسرار البلاغة (ص : 128)

16- عرض محمد العمري إلى «الاشتقاق الموهم» في كتابه: اتجاهات التوازن الصوتي (ص : 68-70)

17- الخصائص ، جII (ص : 46-48)

18- نقد الشعر (ص : 163)

19- إعجاز القرآن (ص : 86) وأيضا ابن المعتز في كتاب البديع (ص : 25)

20- نفسه .

21- انظر :
Molino et Joëlle Tamine. Introduction a l'analyse linguistique de la poesie (p: 80)

22- انظر : Iouri Lotman، structure du texte artistique (p: 188)

23- الخصائص ، جII (ص : 44- 45)

24- نفسه (ص : 46)

25- أسرار البلاغة (ص : 18)

26- الفسر، ج I (ص : 21)

27- نفسه .

28- نفسه .

29- نفسه (ص : 22)

30- المحتسب، ج II (ص : 351)

31- نفسه .

32- دلائل الإعجاز (ص : 286)

33- الخصائص، ج : I (ص : 166)

34- نفسه (ص : 166-172)

35- نفسه (ص : 164)

36- نفسه (ص : 166)

37- أنظر شرح ديوان المتنبي . وضعه عبد الرحمن البرقوقي، ج I دار الكتاب العربي (ص : 212)

38- الفسر، ج I (ص :200)

39- نفسه (ص : 53-54) وفي هذا السياق أشار إلى ما أسماه بالمدح الموجّه أي الذي يحمل المدح والهجاء في الآن نفسه .

40- المحتسب، ج II (ص : 41)

41-الخصائص، ج III (ص : 319)

خاتمة

لقد حرص البحث منذ البداية على بلورة الإشكال الأساس الذي يقوم عليه ، والمتمثل في إثبات أن البلاغة العربية في أصولها و مباحثها كانت تستلهم جنس الشعر .وقد عمدنا إلى الاستدلال على هذه الفكرة بتحديد بعض ثوابت الشعر التي شكلت معيارا جماليا للبلاغة .و كان غرضنا من ذلك أن ننفي قدرة البلاغة العربية على تجسيد جماليات أجناس غير شعرية و خاصة أنواع سردية وقصصية زخر بها تراثنا الأدبي .و ليس في هذه الحقيقة العلمية ما يقلل من قدر البلاغة بل لعل ذلك أن يضع أصولها و معاييرها في وجهتها الصحيحة التي تثبت بواسطتها فعاليتها .

لقد شكل « التأصيل النظري » خلفية الأطروحة و غايتها البعيدة ،و على هذا النحو فهو يتجاوز خطط التقديم أو المهاد ،إلى أن يمثل جزءا مندغما في مجموع البحث من دون أن يخوض مباشرة في تصور ابن جني البلاغي .

في القسم الأول « جماليات اللغة وتأصيل البلاغة » انتهى البحث إلى تقديم نتائج تفكير ابن جني البلاغي في خصائص العربية .هكذا وقفنا في الفصل الأول المعنون ب «حكمة اللغة العربية» على النتائج الآتية :

1 – تعني حكمة اللغة العربية فيما تعنيه طاقتها الإبداعية أو قدرتها الكامنة في التعبير الجمالي .فللغة غرض جمالي إلى جانب غرضها التواصلي الأولي .

2 – لقد شكل البحث عن حكمة العربية سبيلا للكشف عن خصائص هذه اللغة في التعبير الجمالي .فللعربية خصائص تتجاوز أي نظام من القواعد الثابتة .من هنا كان لتعليل وجوه العربية في التعبير و تأويلها اثر في إظهار إمكاناتها الأسلوبية الكامنة .

3 – لقد مثَّل تقابل الاستعمال و التقدير أحد مبادئ التفكير الأسلوبي العربي القديم الذي بإمكانه أن يساعدنا في بناء تصور أسلوبي للشعر يراعي الإطار المعرفي القديم الذي كان يُنظَر فيه إلى اللغة بأنها إبداع جمالي في ذاتها .

و كان الفصل الثاني « شجاعة العربية و الأصل الجمالي للغة » مناسبة للوقوف على أحد أبرز أصول البلاغة في تفكير ابن جني ؛ إنه الأصل الذي يكشف عن الصفة الإبداعية الكامنة في اللغة العربية ، على نحو ما تمت مناقشتها في الفصل الأول .فمفهوم شجاعة العربية يمثل ذلك الجانب الجمالي الذي يتجلى في اللغة بواسطة مجموعة من الوسائل التعبيرية و الإمكانات البلاغية المخالفة للقواعد القياسية .

و قد وقف البحث في الفصل الثالث «خصائص اللغة و تأصيل البلاغة » على مجموعة من الخصائص الأسلوبية للغة العربية التي لم تتشكل في مباحث بلاغية مستقلة في تراثنا البلاغي ؛ حيث ظلت ألصق بميدان البحث اللغوي والنحوي .و تمتلك هذه الخصائص الجمالية العامة إمكانات تجسيد بلاغة الشعر .

و إذا كان القسم الأول إطارا عاما حاولنا فيه إثبات أن تفكير ابن جني البلاغي ارتبط في الأساس بالبحث في جماليات اللغة العربية ، فإن القسم الثاني « أصول البلاغة و سماتها » حاول أن يظهر دور الشعر في صياغة مفهومات هذا التفكير و مبادئه .

و هكذا قامت فصول هذا القسم على صياغة أصول بلاغة الشعر وسماتها .و يمكننا صياغة أهم نتائجها على النحو الآتي .

1 – يمثل مفهوم « شجاعة العربية » الأصل الجمالي المجسد لخاصية الشعر الأكثر جلاء ؛ و هي تنظيمه اللفظي أو تشكيله الأسلوبي بمعناه اللغوي . إنه نوع من الاختيار الأسلوبي المخالف لأصل القاعدة أو لمقتضى ظاهر الكلام .وبذلك يشكل أساسا لتحديد مقومات البلاغة وفنونها .وقد اضطلع بتجسيد هذا المفهوم مبدآن : « تجاذب المعنى والنحو» و«العدول عن الأصل» .فهما معا يشكلان المعيار الأسلوبي الذي تقوم عليه ظواهر الشجاعة المتمثل في التنازع بين القاعدة والاستعمال .

2 – يمثل مفهوم « التطوع» أصلا بلاغيا آخر كشف عن طبيعة تفكير ابن جني الأسلوبي المرتبط بجماليات جنس الشعر .فهو يعني تارة ملكة الشاعر الصناعية و تارة ملكته الجمالية .و من شأن هذه الأخيرة أن تمنح هذا المفهوم بعدا أسلوبيا .ففي الشعر نوع من الالتزامات الاختيارية التي يتطوع بها الشاعر على سبيل الإدلال بشجاعته .

3 – من بين المبادئ الأسلوبية التي بلورها ابن جني لتجسيد ماهية الشعر ما أسميناه ب« تجاذب النحو والإيقاع » حيث كشفت ظواهر الضرورة الشعرية عن قوة الشاعر في اختياراته ،إذ لا يني عن إظهار جراءته على قواعد اللغة في سبيل الشعر .

ولما كان بناء البحث و تنظيمه قائمين على الانتقال من العام إلى الخاص ، فقد كان القسم الثالث أكثر الأقسام تخصيصا ،حيث تناول ما سبق طرحه في القسمين الأول و الثاني من سمات بلاغية ؛أي إن طبيعة السؤال الذي صدرنا عنه في هذا القسم تخص منهج ابن جني في المقاربة العملية استكمالا لتصوره الجمالي العام في طرح أصول بلاغة الشعر .

و يمكننا صياغة نتائج هذا القسم الذي اشتمل على ثلاثة فصول ، على النحو الآتي :

1 - شكَّل السياق بمدلوله البلاغي معيارا صدر عنه ابن جني في تأويله للسمات الأسلوبية ، و قد كان هذا المعيار يقتضي أن هذه السمات لا قيمة لها في ذاتها .فهي تكتسب القيمة بما تضطلع به من وظيفة .

2 - شكَّل الشعر معيارا جماليا في تأويلات ابن جني للسمات الأسلوبية . فقد كان لربطه السمات بالأغراض الشعرية من حيث هي سياقات فنية ، وسيلة لتوطيد الصلة بين أصول البلاغة وجنس الشعر .كما كان لالتماسه النظائر الشعرية أداة تأويلية استخدمها في شروحه الشعرية ، مناسبة كشفت عن وعيه بأن للتصوير الشعري أصولا في الشعر نفسه .

3 - شكل المتلقي سياقا أسهم في خلق الوظيفة الجمالية سواء بتجاوبه مع ما يتصف به الشعر من تحسين و تصوير أو بقراءته و نفاذه إلى جوهر هذا الشعر .فجمالية اللغة تبقى رهينة بحضور المتلقي .و قد وقفنا على جملة من السمات الأسلوبية التي تستدعي مشاركة المتلقي وتفاعله معها .و هي بطبيعتها اللغوية تختزل ماهية الشعر القائم على نوع من التنظيم اللفظي .

كانت هذه أبرز النتائج التي بلورها البحث في تصور ابن جني البلاغي في تأويل لغة الشعر .و لعل هذا البحث الدقيق و المضني في أصول البلاغة عند عالم عُرف بتفكيره في ميدان اللغة أن يمثل لبنة أخرى في صرح الدراسات البلاغية الحديثة التي أخذت على عاتقها مسؤولية إعادة صياغة موروثنا البلاغي برؤى ومناهج متباينة .فقد يكون الاختلاف في طرق إعادة قراءة هذا الموروث خير تقدير له

المصادر و المراجع

أولا: باللغة العربية و المترجمات.

أ- تراث ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني) .

-الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، الجزء الأول ، الطبعة الثالثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986 .

-الخصائص ،تحقيق محمد علي النجار ، الجزءان الثاني و الثالث ،الطبعة الثانية مصورة عن نسخة دار الكتب المصرية .القاهرة . 1956 .

-المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها ،تحقيق علي النجدي ناصف وعبد الفتاح اسماعيل شلبي وعبد الحليم النجار ، الجزء الأول ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ، 1986 .

- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات و الإيضاح عنها ، تحقيق علي النجدي ناصف و عبد الفتاح اسماعيل شلبي ، الجزء الثاني ،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ، 1969 .

-الفسر :ديوان أبي الطيب المتنبي ، تحقيق صفاء خلوصي ، الجزء الأول ، المؤسسة العامة للصحافة و الطباعة ،مطبعة دار الجمهورية ، بغداد ، 1969 .

- سر صناعة الإعراب ، تحقيق حسن هنداوي ، الطبعة الأولى ، دار القلم ، دمشق ، 1985 .

- تفسير أرجوزة أبي نواس في تقريظ الفضل بن الربيع ، تحقيق محمد بهجة الأثري ، الطبعة الثانية ، مطبوعات مجمع اللغة العربية .دمشق .

- الخاطريات ، تحقيق علي ذو الفقار شاكر ، الطبعة الأولى ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 1988 .

- المبهج في تفسير أسماء شعراء الحماسة ، تحقيق حسن هنداوي ، الطبعة الأولى ، دار القلم بدمشق و دار المنارة ببيروت ،1987 .

- مختصر القوافي ، تحقيق حسن شاذلي فرهود ، الطبعة الأولى ، دار التراث ، القاهرة ، 1975 .

كتاب العروض ، تحقيق أحمد فوزي الهيب ، الطبعة الأولى ، دار القلم للنشر والتوزيع ، الكويت ، 1987 .

ب- الكتب العامة :

-إبراهيم أنيس

الأصوات اللغوية ، الطبعة السادسة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1984 .

موسيقى الشعر ، الطبعة الخامسة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1981 .

من أسرار اللغة ، الطبعة السابعة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1985 .

- إبراهيم السامرائي

في لغة الشعر ، الطبعة الأولى ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان .

-أبو تمام

ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، الطبعة الرابعة دار المعارف ، القاهرة ، 1983 .

- أبو عبيدة

مجاز القرآن ، تحقيق فؤاد سزكين ، الطبعة الثانية ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، 1981 .

- أحمد الشايب

الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، الطبعة الثامنة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1976 .

-أمجد الطرابلسي

نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة ، ترجمة إدريس بلمليح ، الطبعة الأولى ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1993 .

- ألفت كمال الروبي

الموقف من القص في تراثنا النقدي ، مركز البحوث العربية ، القاهرة ، 1991 .
نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 .

-الباجي ، أبو الوليد

إحكام الفصول في أحكام الأصول ، تحقيق عبد المجيد تركي ، الطبعة الأولى ، دار الغرب الإسلامي ، 1986 .

- الباقلاني ، أبوبكر
إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، الطبعة الخامسة ، دار المعارف ، القاهرة .
- ابن أبي الإصبع المصري
تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثر و بيان إعجاز القرآن ، تحقيق حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ، 1383هـ .
-ابن الأثير ، ضياء الدين
المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، تحقيق أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطبع و النشر الفجالة ، القاهرة .
- ابن رشد
تلخيص كتاب الشعر ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، الطبعة الخامسة ، دار الجيل ، بيروت ، 1985 .
- ابن رشيق
العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده ،تحقيق محيي الدين عبد الحميد ،الطبعة الخامسة ،دار الجيل ، بيروت ،1981 .
-ابن سنان الخفاجي
سر الفصاحة ، الطبعة الأولى ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،1982 .
- ابن طباطبا
عيار الشعر ،تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع ،مطبعة المدني ،المؤسسة السعودية بمصر ، توزيع مكتبة الخانجي بالقاهرة ،1985 .
- ابن قتيبة
الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد شاكر ، دار المعارف ،القاهرة ، 1982 .
تأويل مشكل القرآن ،تحقيق أحمد صقر ،الطبعة الثانية ، دار التراث ،القاهرة ، 1973 .
- ابن المعتز ، عبد الله
كتاب البديع ،تحقيق اغناطيوس كراتشقوفسكي ،منشورات دار الحكمة حلبوني-دمشق .
-ابن وهب الكاتب
البرهان في وجوه البيان ، تحقيق حفني محمد شرف ، الطبعة الأولى ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، 1969 .

- التوحيدي ، أبوحيان

الإمتاع و المؤانسة ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ، منشورات دار مكتبة الحياة .بيروت .

المقابسات ، تحقيق علي شلق ، الطبعة الأولى ، دار المدى للطباعة و النشر ، بيروت 1986 .

- الثعالبي ، أبومنصور

يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، تحقيق مفيد قميحة ، الطبعة الأولى ، دار الكتب العلمية ، الجزء الأول ،بيروت ،1983 .

-ثعلب ، أبوالعباس

قواعد الشعر ، تحقيق رمضان عبد التواب ، الطبعة الأولى ، دار المعرفة ، 1966 .

- الجاحظ ، أبوعثمان

الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، ، الطبعة الثانية ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، الجزء الخامس ، مصر .

- جان كوهن

بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي و محمد العمري ، الطبعة الأولى ، دار توبقال .الدار البيضاء ،1986 .

-حازم القرطاجني

منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، الطبعة الثالثة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 1986 .

-خليل أحمد عمايرة

في نحو اللغة و تراكيبها ، الطبعة الأولى ، عالم المعرفة ، جدة ،1984 .

- ديفيد ديتشس

مناهج النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر .

-الرماني ، أبو الحسن

النكت في إعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله و محمد زغلول سلام ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، دار المعارف ،القاهرة .

- رولان بارت

مبادئ في علم الأدلة ،ترجمة محمد البكري ، الطبعة الأولى ، دار قرطبة ، الدار البيضاء ،1986 .

-رينيه ويليك

مفاهيم نقدية ، ترجمة محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1987 .

- رينيه ويليك وأوستين وارين

نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، الطبعة الثانية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1984 .

- الزركشي ، بدر الدين

البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، مكتبة التراث ، القاهرة .

- سعد مصلوح

الأسلوب- دراسة لغوية إحصائية ، الطبعة الثانية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1984 .

- السكاكي ، أبو يعقوب

مفتاح العلوم ، الطبعة الأولى ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، 1937 .

- سيبويه ، أبو بشر

الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، الجزءان الأول و الرابع ، مصر ، 1977 .

- السيد إبراهيم محمد

الضرورة الشعرية- دراسة أسلوبية ، الطبع الثالثة ، دار الأندلس بيروت ، 1983 .

- سيد قطب

التصوير الفني في القرآن ، دار الشروق ببيروت و دار الثقافة بالبيضاء ، 1988 .

- شكري عياد

اللغة والإبداع -مبادئ علم الأسلوب العربي ، الطبعة الأولى ، انترناشيونال برس ،القاهرة .1988 .

دائرة الإبداع – مقدمة في أصول النقد ، الطبعة الأولى ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ، 1987 .

موسيقى الشعر العربي ، الطبعة الأولى ،دار المعرفة ،1968 .
- **شوقي ضيف**
البلاغة تاريخ وتطور ، الطبعة السادسة ، دار المعارف . القاهرة .1986 .
- **الشيرازي ، أبو إسحاق**
شرح اللّمع ، تحقيق عبد المجيد تركي ، الطبعة الأولى ، دار الغرب الإسلامي ،الجزء الثاني ، بيروت ، 1988 .
-**الصابي أبو إسحاق**
رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر ، تقديم و تحقيق محمد بن عبد الرحمن الهدلق ، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة بعنوان : قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، المجلد الثاني ، 1990 .
- **طه أحمد إبراهيم**
تاريخ النقد الأدبي عند العرب- من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، الطبعة الأولى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1985 .
- **عبد الحكيم راضي**
نظرية اللغة في النقد العربي ، الطبعة الأولى ، مكتبة الخانجي ،مصر . 1980 .
- **عبد القادر البغدادي**
خزانة الأدب ، تحقيق عبد السلام هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،الجزء الأول ،1979 .
- **عبد القاهر الجرجاني**
دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود شاكر ، الطبعة الأولى ، مكتبة الخانجي ،القاهرة ، 1984 .
أسرار البلاغة ، تحقيق هـ .ريتر ، الطبعة الثالثة ، دار المسيرة ، بيروت ،1983 .
- **عبد الله الغذامي**
الخطيئة و التكفير ، الطبعة الأولى ، كتاب النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1985 .
- **عبد المنعم تليمة**
مداخل إلى علم الجمال الأدبي ،الطبعة الأولى ، دار الثقافة بالقاهرة ،1978 .
- **العسكري ، أبو هلال**

كتاب الصناعتين الكتابة و الشعر ، تحقيق مفيد قميحة ، الطبعة الأولى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1981 .

- غراهام هو

مقالة في النقد ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية ، مطبعة جامعة دمشق .

- فندريس

اللغة ، ترجمة عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص ، الطبعة الأولى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1950 .

- القاضي الجرجاني

الوساطة بين المتنبي و خصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا – بيروت .

- قدامة بن جعفر

نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، الطبعة الثالثة ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ،1978 .

-كارل بوبر

بؤس الإديولوجيا ، ترجمة عبد الحميد صبره ، الطبعة الأولى ، دار الساقي ، بيروت ، 1992 .

- الكلاعي ، محمد بن عبد الغفور

إحكام صنعة الكلام ، تحقيق محمد رضوان الداية ، دار الثقافة ، بيروت ،1966 .

- كمال أبوديب

في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، الطبعة الثانية ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1981 .

- لطفي عبد البديع

التركيب اللغوي للأدب ، الطبعة الأولى ، مكتبة نهضة مصر ،1970 .

-المتنبي ، أبو الطيب

شرح ديوان المتنبي ، عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ،1980 .

- محمد أنقار

بناء الصورة في الرواية الاستعمارية ، الطبعة الأولى ، مكتبة الإدريسي ،تطوان ،1994 .

- محمد حماسة عبد اللطيف
النحو و الدلالة ، الطبعة الأولى ، مطبعة المدينة دار السلام ، القاهرة ،1983 .
الضرورة الشعرية في النحو العربي ، مكتبة دار العلوم ، القاهرة ، 1979 .
- محمد خطابي
لسانيات النص- مدخل إلى انسجام الخطاب ، الطبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي ،1991 .
-محمد غنيمي هلال
الأدب المقارن ، الطبعة الخامسة ، دار العودة و دار الثقافة ، بيروت .
قضايا معاصرة في الأدب و النقد ، دار نهضة مصر للطبع و النشر ، الفجالة - القاهرة .
- محمد مفتاح
تحليل الخطاب الشعري ، الطبعة الأولى ، دار التنوير للطباعة و النشر ،بيروت . 1985 .
- المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن
شرح ديوان الحماسة ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون ، دار الجيل ، الجزء الأول ، بيروت ،1991 .
-ميخائيل أوفسيانيكوف
مشكلات علم الجمال الحديث ، قضايا و آفاق ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، 1979 .
-ميخائيل باختين
الكلمة في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1988 .
الماركسيةوفلسفة اللغة ، ترجمة محمد البكري و يمنى العيد ، الطبعة الأولى ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،1986 .
- نصر أبوزيد
إشكاليات القراءة و آليات التأويل ، الطبعة الثانية ، المركز الثقافي العربي ،1992 .
-هنريش بليت
البلاغة و الأسلوبية ، ترجمة محمد العمري ، منشورات دراسات سال .الطبعة الأولى .الدار البيضاء ،1989 .
- يحيى بن حمزة العلوي
الطراز المتضمن لأسرار البلاغة و علوم حقائق الإعجاز ، دار الكتب العلمية ،بيروت ،1980 .

ثانيا: باللغات الأجنبية.

الكتب .

1- R.Chapman, *Linguistics and Literature* (London, 1973, Edward Arnold).
2 - S. Chatman, ed. Literary Style : a Symposium (London, 1971, Oxford University Press).
3 - V. Florescu , *La Rhétorique et La Néorhétorique* : Genèse, Evolution , Perspective(Paris,1982 , Les Belles Lettres).
4 - Groupe(mu), *Rhétorique Générale* (1982, Le Seuil)
5 - R.Jakobson, Huit Questions de Poétique (1977, le Seuil).
6 - w. Iser, *l'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Ed. pierre Mardaga, Bruxelles. 1985.
7 - I.Lotman, *La Structure du Texte artistique* (1973. Gallimard)
8 - J. Molinot et J. Tamine , *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie* (1982, Presses Universitaires de France).
9- A.Moutaouakil, *Réflexions sur la théorie de la signification dans la pensée*
10 - Kerbrat Orecchioni , la connotation(2ème édition , 1983, p.u.l).
11 - P. Ricoeur , *la métaphore vive (Paris , 1975, le Seuil).*
12 - M. Riffaterre , *Essais de stylistique structurale* (1971. Flammarion).
13- T.A.Sebeock, ed. Style in Language (New York, 1960, John Wiley).
14 -T.J.Taylor, *Linguistic Theory and Structural Stylistics* (1980, Pergamon press).
15 -T.Todorov, *Théories du Symbole* (1978, le seuil).
- *Symbolisme et Interprétation* (1978, le seuil).
- *Littérature et Signification* (1967, Larousse)
16 - K. Varga, *Théorie de la littérature* (Paris, 1981, connaissance des langues , Picard).
17 - S.Ullmann , *the Image in the Modern French Novel* (1963,Oxford Blackwell).
18 - *Style in the French Novel* (1979, Cambridge).

ب : المقالات .

1 - G.Genette, « *La Rhétorique restreinte* » in Communication N° 16.
2 - M. Glowinski, *les genres littéraires*, in Théorie littéraire, problèmes et prespectives (1989, presses universitaires de France).
3 - J.M.Schaeffer, Du texte au genre, in poétique.N° 53.1983.

الفهرس

تم الطبع بمطابع أفريقيا الشرق 2007
159 مكرر ، شارع يعقوب المنصور ، الدار البيضاء
الهاتف : 04 95 25 022 / 13 98 25 022
الفاكس : 20 29 25 022 / 80 00 44 022
مكتب التصفيف الفني : 54 / 53 67 29 022
الفاكس : 72 38 48 022
الدار البيضاء

البلاغة والأصول

إن ما اصطلحتُ عليه بالبلاغة الأدبية أعلاه، ليس نموذجا بلاغيا منضبطا كما هي النماذج البلاغية اللسانية والسيميائية المقترحة في الثقافة الغربية أو حتى في بعض النماذج العربية القديمة. إنها نموذج فكري لايسعى إلى الضبط والتقنين، بقدر ما يسعى إلى حدود عامة ومبادئ كلية يسترشدها البلاغي في عمله.

وهذه البلاغة هي التي استلهمتها في قرءتي لتراث ابن جني البلاغي التي أقدمها في هذا الكتاب. فليس القصد من إعادة صياغة تراث ابن جني البلاغي هنا سوى الإسهام في بلورة تصور معاصر للبلاغة استنادا إلى قراءة حديثة في موروث قديم؛ قراءة تراعي في للغة العربية الآن معا سياق المقروء وسايق القراءة: هل كانت بلاغة ابن جني بلاغة عامة أم بلاغة خاصة؟ هل كانت بلاغة للشعر العربي بمفهومه النوعي أم بلاغة للكلام الفصيح غير المقيدّ بنوع أو شكل؟ هل كانت بلاغة للوجوه الأسلوبية المقننة أ بلاغة للسمات المنفتحة على آفاق التعبير الإنساني؟ هل استطاعت هذه البلاغة أن تستشرف أصولا عامة أو خاصة لبلاغة النصوص أم ظلت بلاغة جزئية تعنى بالرصد والتقنين؟

هذه بعض الأسئلة التي يتوخى هذا الكتاب إثارتها أو الخوض فيها.



اللوحة للفنان سيرافين
الشجرة الحمراء، 1928.

ISBN 9981-25-448-7
9 789981 254480